

**Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури**

**В. М. Шейко
Н. М. Кушнарєнко**

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ
ДОСЛІДЖЕННЯ:
ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ**

Навчальний посібник

Харків, ХДАК, 2020

УДК 001.8:[130.2+7](075.8)

Ш 39

*Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії культури
(протокол № 11 від 11.06.2020 р.)*

Автори:

В. М. Шейко — доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківської державної академії культури;

Н. М. Кушнарєнко — доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України, проректор з наукової роботи Харківської державної академії культури.

Рецензенти:

С. М. Волков — доктор культурології, заступник директора Інституту культурології Національної академії мистецтв України;

Л. В. Стародубцева — доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри медіакомунікацій Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна;

М. В. Дяченко — доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та політології Харківської державної академії культури

Шейко В. М. Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія Ш 39 і методологія : навч. посіб. / В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко. — Харків : ХДАК, 2020. — 338 с.

ISBN 978-966-8308-72-7

Висвітлюються проблеми, пов'язані зі структурою, організацією та методологією наукової творчості в культурологічно-мистецькій галузі. Розкриваються сутність та особливості використання філософської, загальнонаукової, конкретно-наукової (спеціальної) методології в культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях. Розглядається концептосфера музикознавства. Виявляється специфіка наукових шкіл культурологічно-мистецького спрямування. Приділяється увага теоретико-методологічним засадам дослідження як культурологічних проблем, так і окремих видів та жанрів мистецтва.

Для студентів, аспірантів, докторантів, викладачів закладів вищої освіти, науковців, усіх, кого цікавлять проблеми культурології та мистецтвознавства.

УДК 001.8:[130.2+7](075.8)

© Харківська державна академія культури, 2020

© Шейко В. М., 2020

© Кушнарєнко Н. М., 2020

ISBN 978-966-8308-72-7

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
Розділ I. СПЕЦИФІКА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	
1.1. Поняття про науку	11
1.2. Наукова комунікація	19
Запитання для самоперевірки знань.....	26
Розділ II. МЕТОДОЛОГІЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
2.1. Загальна методологія науково-культурологічної творчості.....	27
2.2. Функції методології	35
2.3. Методологічні засади культурології як науки.....	37
2.4. Культура як специфічний об'єкт і предмет дослідження	42
2.5. Трансдисциплінарна методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень	47
2.6. Філософська, загальнонаукова, конкретна наукова (спеціальна) методологія в культурологічних дослідженнях	59
2.7. Специфіка використання загальнонаукової методології в культурологічних дослідженнях.....	64
2.8. Конкретна наукова (спеціальна) методологія культурологічних досліджень	147
2.9. Емпіричні й теоретичні методи вивчення культури	148
Запитання для самоперевірки знань.....	151
Розділ III. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА	
3.1. Знаннєві передумови успішної наукової діяльності в галузі мистецтвознавства.....	167
3.2. Класичні канони аналізу мистецтва	170
3.3. Методологія досліджень мистецтвознавчої проблематики.....	177
Запитання для самоперевірки знань.....	208
Розділ IV. МЕТОДОЛОГІЯ І МЕТОДИ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
4.1. Музикознавство як об'єкт наукового дослідження	209
4.2. Концептуальне осмислення музичного мистецтва: історико-теоретична рефлексія.....	213
4.3. Поняттєвий апарат методології музикознавства	242
4.4. Методологічне осмислення музикознавства	245
4.5. Особливості досліджень у теоретичному музикознавстві.....	254
4.6. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві.....	279
Запитання для самоперевірки знань.....	288
Розділ V. САМОБУТНІСТЬ НАУКОВИХ ШКІЛ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО І МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАНЬ	
5.1. Загальний погляд на проблему наукових шкіл	290
5.2. Специфічні характеристики культурологічно-мистецьких шкіл.....	303
5.3. Науково-мистецька школа: специфіка та класифікація	307
5.4. Виконавська школа, її специфічні ознаки	317
5.5. Характерні ознаки акторської і режисерської шкіл.....	326
Запитання для самоперевірки знань.....	328
ПІСЛЯМОВА	329
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	331

ПЕРЕДМОВА

У сучасних умовах активного розвитку інформаційного суспільства та суспільства знань стратегічного значення набуває наука — когнітивний вид людської діяльності, спрямований на виявлення законів, закономірностей, тенденцій, принципів, категорій, понять, що сприяють соціальному, економічному, політичному, технічному, культурному та духовному розвитку сучасного суспільства; створення соціально-значущих фундаментальних і прикладних знань; продукування та реалізацію нових ідей, парадигм, концепцій; обґрунтування перспективних напрямів наукових досліджень. Заклади вищої освіти (ЗВО) культурологічно-мистецького спрямування посідають одне з провідних місць в успішному розвитку вітчизняної науки, сприяють її органічній інтеграції в європейський освітній і науковий простір, стали сполучною ланкою між традиціями та глобалізацією.

Культура та мистецтво створені людством як «інша реальність», сповнена емоціями, «залишками», «слідами» підсвідомого й несвідомого. Будучи проявом людської діяльності і людської свідомості, мистецтво не втрачало зв'язків з конкретно-історичним простором, культурною добою або цивілізацією. Культура, як відомо, — головний детермінант економічного, політичного, соціального й інших факторів розвитку суспільства. Як складова розгалуженої системи культури, мистецтво реалізує загальнокультурні закони й принципи розвитку.

Усвідомлення системних взаємозв'язків культури та мистецтва стало актуальним наприкінці ХХ — початку ХХІ ст., коли сформувався культурологічний підхід у науковому й освітньо-науковому дискурсах. Процес всесвітньої економічної, політичної, культурної інтеграції та уніфікації, відомий як «глобалізація», безумовно, вплинув на взаємовідношення феноменів культури й мистецтва.

Ґрунтовний аналіз становлення, формування і розвитку культурологічної та мистецької науки й освіти в Україні вможливив виявити три основні концептуальні підходи до їхнього змісту:

- *поліпарадигмальність* — формування множинності теоретико-методологічних підходів до змісту культурологічно-мистецької науки й освіти;
- *парадигмальна динаміка* — зміна парадигм чи концептуальних засад культурологічно-мистецької науки й освіти;

- *парадигмальна пріоритетика* — надання переваги одній із парадигм як основній у підготовці фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів культурологічно-мистецького спрямування.

Найважливішими тенденціями в сучасній культурно-мистецькій сфері України є *поліпарадигмальність*, *міждисциплінарність* та *трансдисциплінарність*, що передбачає застосування сукупності пізнавальних можливостей філософських, загальнонаукових підходів і методів, адаптованих до предметного поля культури та мистецтва.

Кожний із парадигмальних підходів до культурологічно-мистецької науки й освіти в Україні впливає на її зміст як позитивно, так і негативно. Так, множинність парадигмальних підходів до змісту мистецьких наукових і науково-педагогічних кадрів сприяє її багатоаспектності, різноманітності, різноспрямованості, органічному сполученню в її наукових та освітніх напрямках, спеціальностях і спеціалізаціях загального, особливого, одиничного, забезпечує адекватність творчим уподобанням як виконавців, так і глядачів. Поліпарадигмальність також допомагає молодим науковцям швидко адаптуватися до кожної культурно-мистецької системи, однак може призвести до втрати різноманітності, самотності, цілеспрямованості тощо.

Парадигмальна динаміка змісту культурологічно-мистецької науки й освіти має суттєве значення для запобігання застійним явищам у їхньому поступальному розвитку. Зміна наукових парадигм культурологічно-мистецької науки й освіти — це не механічна заміна однієї її концептуальної моделі іншою чи довільна зміна теорій і концепцій, зумовлена власними вподобаннями окремих учених або викладачів. Парадигмальна динаміка — це об'єктивний процес послідовної зміни однієї парадигми іншою, удосконалення теоретико-методологічного осмислення базового змісту і структури сфери культури й мистецтва з уточненням наукових та освітніх напрямів і спеціальностей. Лише за означених умов вона сприятиме динамічному розвитку підготовки культурологів, наукових і науково-педагогічних мистецьких кадрів.

Одним із визначальних чинників формування цілісної сфери наукових досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства є правильний, адекватний викликам сучасного суспільства вибір її парадигмальних засад — пріоритетних теоретичних і методологічних передумов, концептуальних основ, базових принципів, які визначають зміст, структуру, технологію й організацію підготовки кадрів означеного профілю.

Якщо в природничих і технічних науках методологічні засади наукових досліджень є достатньо визначеними, то в гуманітарних науках, до складу яких належать культурологія та мистецтвознавство, вони перебувають на стадії пошуку й утвердження. Одні методологи кваліфікують цю ситуацію як «кризу методології», інші — як процес динамічної зміни, трансформації, диверсифікації, коеволюції базових теоретико-методологічних засад наукових галузей культурології та мистецтвознавства, які впродовж певного часу перебували на «периферії» методологічного дискурсу, самостійно виборюючи право на існування. Цим можна пояснити й створення специфічних підходів і методів у дослідженні світової й української культур у музеєзнавстві, пам'яткознавстві, театральному, музичному, хореографічному, образотворчому, декоративному, прикладному, аудіовізуальному мистецтві, дизайні тощо.

Вибір пріоритетної, базової наукової парадигми в наукових дослідженнях галузі культурології чи мистецтвознавства — найскладніше завдання, успішно реалізувати яке можливо лише через системну інтеграцію теоретичних здобутків, результатів досліджень культурно-мистецької сфери. Це — концептуальна модель, наукова теорія, що визнана пріоритетною, базовою, основною під час визначення наукової проблеми, яка вирішується, обґрунтування об'єкта, предмета, мети і завдань наукового дослідження. В умовах плінності й нестабільності змінилося уявлення про культуру та культурологічну парадигму. Наявність різноманітних наукових концепцій культури і мистецтва в поєднанні з новітніми світоглядними засадами презентують існування людини в культурі та мистецтві як складових ноосфери.

Важливим чинником культурного процесу є наука як технологія створення нового знання, ретрансляції духовних цінностей. Особливе місце в цьому контексті належить культурологічній та мистецькій науці й освіті, які засвідчують певний парадокс: вони мають зберегти традицію, але в контексті тенденцій розвитку сучасної культури і мистецтва руйнують традицію інноваціями та швидкоплинністю власного існування. Вирішенню цієї парадоксальної ситуації може посприяти культурологічний підхід до розуміння складнощів і нелінійності існування будь-якої культурної чи мистецької систем. Водночас ознакою культурологічної парадигми мистецької науки й освіти є не лише визнання такої нелінійності, але й пошук адекватних інструментів системного аналізу мінливої сучасності та відповідного науково-освітнього інструментарію.

Культурологічний підхід до підготовки фахівця й науковця дозволяє виявити типи та механізми новітньої культурно-мистецької презентації наукової творчості, навчити такого фахівця модерних форм самореалізації. Зростання інтересу до модерних «експериментальних» форм самореалізації художника (перформансу, хепенінгу) в сучасній культурі поєднується з активним «переміщенням» його існування в новий інформаційний простір, в Інтернет із його специфічними віртуальними формами самореалізації та самопрезентації. Змістовне опанування митцем (як дослідником, так і практиком) досягнень культури та мистецтва передбачає не лише пізнання духовних і матеріальних здобутків тієї чи іншої культурної доби, але й дослідження емоційно-суб'єктивних джерел творчості. Пізнання — це й сприйняття цінностей тієї чи іншої культури, на основі якого можливе розуміння себе, іншого та ін. Технологічно такий спосіб сприйняття потребує саморефлексії, навчання й особистісного досвіду.

Вітчизняним науково-творчим школам культурологічно-мистецького спрямування притаманні такі ознаки: цілісність, послідовність, спадкоємність, єдність науково-дослідницької тематики, глибина пошуку, загальний інноваційний стиль роботи, відчуття нового, активність, продуктивність, авторитетність тощо. Теоретичне знання культурологів та мистецтвознавців поєднується з таким важливим чинником, як художньо-емоційна рефлексія: фантазія, креативність, інтуїція тощо. Саме сукупність цих ознак забезпечує інноваційність наукового й освітнього процесів. Ефективне використання креативного потенціалу особистості — головне завдання наукової і творчої шкіл. Майбутній митець (як теоретик, так і практик) має бути готовим до вирішення нестандартних творчих завдань. Культурологічний підхід до мистецького проблемного поля теоретичної і практичної діяльності сприяє реалізації інноваційних можливостей фахівця культурно-мистецької сфери, навчає майбутнього митця «вживатися» в традицію, її символіку та практику. Сучасні культурологи, режисери театру й кіно, хореографи, музиканти, дизайнери повинні активно долучатися до методики наукової діяльності як традиційного, так і новітнього типів.

У науковій і педагогічній діяльності ЗВО культурно-мистецького спрямування особливого значення набуває системний зв'язок основних суб'єктів науки й освіти: «студент — викладач — науковий наставник», «аспірант — докторант — науковий керівник (консультант)», а також «учений-лідер — засновник науково-творчої школи —

його учні — послідовники, продовжувачі її традицій і наукових напрямів».

У дослідженнях галузей культурології та мистецтвознавства надзвичайно важливо визначити головні парадигми, принципи, підходи і методи, що надали б змоги фундувати новітні методологічні концептуальні засади вивчення культури та мистецтва. Пошук нових або своєрідна трансформація традиційних методологічних засад потребує систематизації та викладання відомих теоретичних узагальнень методології наукової творчості. Зважаючи на загальну кризу методології в гуманітарній сфері загалом, у культурологічній та мистецтвознавчій зокрема, існує необхідність висвітлити основи традиційних й інноваційних напрямів методології та механізми їхнього використання в культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях.

У навчальному посібнику узагальнено методологічні, методичні й технологічні особливості наукових досліджень із культурології та мистецтвознавства, висвітлено загальне і специфічне в науковій творчості фахівців культурологічної й мистецтвознавчої галузей. Він є логічним продовженням підручника «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» (автори — В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко), який нині перевидано декілька разів, містить загальні положення досліджень у різних галузях наукової діяльності.

Підготовка та вихід друком цього навчального посібника зумовлені багатьма об'єктивними й суб'єктивними чинниками, основними з яких є:

- посилення ролі культури й мистецтва в розвитку особистості та соціуму;
- наявність сучасної активної рефлексії наук про культуру та мистецтво як єдиного інтегрованого комплексу досліджень, що передбачає певний диференційований дискурс;
- відсутність сталих, загальних і специфічних теоретичних основ, наукових парадигм, концепцій, підходів та методів, найефективніших у сучасних дослідженнях культурологічного й мистецтвознавчого спрямувань;
- посилення вимог щодо високого рівня теоретико-методологічного обґрунтування вірогідності результатів, висновків наукових досліджень, адекватного вибору науковцем класичних і новітніх підходів та методів, що розвиваються в контексті глобальної культури;

- необхідність набуття молодими науковцями навичок рефлексії, методологічного мислення, інноваційної стратегії і тактики подальшого перспективного розвитку культури та мистецтва України в контексті кращих вітчизняних, європейських і світових традицій.

Навчальний посібник призначений передусім для фундаментальної теоретико-методологічної підготовки в галузі культури та мистецтва студентів освітньо-кваліфікаційних рівнів бакалавр, магістр та аспірантів і докторантів за освітньо-науковим рівнем «доктор філософії» й «доктор наук».

У процесі написання посібника автори ґрунтувалися на основних положеннях законів України «Про освіту», «Про вищу освіту», «Про наукову і науково-технічну діяльність».

Відбір матеріалу здійснено з урахуванням Переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти, Кабінету Міністрів України, де в галузі знань «02 Культура і мистецтво» зазначено такі освітні спеціальності:

- аудіовізуальне мистецтво та виробництво;
- дизайн;
- образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація;
- хореографія;
- музичне мистецтво;
- сценічне мистецтво;
- музеєзнавство, пам'яткознавство;
- менеджмент соціокультурної діяльності;
- інформаційна, бібліотечна та архівна справа.

У галузі знань «03 Гуманітарні науки» подано освітню спеціальність *культурологія*.

Структурно навчальний посібник складається із п'яти розділів, двадцяти семи підрозділів, які послідовно висвітлюють як загальні питання наукової творчості, так і специфіку досліджень у сфері культури та мистецтва.

Оригінальним є матеріал, присвячений узагальненню й обґрунтуванню загальнонаукових підходів і методів, розглянутих у предметному полі культурології або мистецтвознавства, а також висвітленню спеціальних наукових підходів та методів культурологічного й мистецтвознавчого дослідження. Водночас зважалося на те, що на нинішньому етапі розвитку наукових галузей — культурології та мистецтвознавства — методологія і методика власне наукових дисциплін та наукових досліджень у цій царині є недостатньо розробле-

ними. За умов існування певної специфіки, вони часто збігаються, що забезпечує їхній взаємопов'язаний, взаємозумовлений розвиток на основі інтеграційних процесів. Зважалося й на перетворення, диверсифікацію методів на підходи, а останніх — на генеральні ідеї.

У висвітленні специфіки наукової творчості у сфері культури та мистецтва автори використовували друковані праці авторитетних вітчизняних і зарубіжних учених у галузях наукознавства, культурології та мистецтвознавства. Відповідно до жанру навчальної (не монографічної) праці, основні імена вказані в тексті посібника, а праці — у списку літератури. Зазначимо, що їхній науковий доробок у галузі філософської, загальнонаукової і спеціальної методології є неоцінним щодо розробки методологічних засад наукових досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Автори добре розуміють, що фактично кризовий стан науково-методологічної проблематики й обмежений обсяг навчального посібника не дозволили підготувати всеохоплююче видання та надати рекомендації щодо наукової творчості в усіх сферах культурологічно-мистецької галузі, це буде передбачено в наступних виданнях посібника.

Зважалося на те, що завдання опанування теоретико-методологічного арсеналу сучасної науки й уміння використовувати його в дослідженнях культурологічного та мистецтвознавчого спрямувань постає передусім перед науковцями-початківцями, хоча врахування певних явищ та досягнень у науковому пізнанні необхідне і для досвідчених дослідників.

Навчальний посібник створений для студентів, науковців, викладачів, аспірантів, докторантів, митців, працівників культури, а також усіх фахівців, котрі досліджують проблеми ефективного розвитку культури та мистецтва України в контексті європейського і світового науково-творчого й освітянського галузевого простору.

Розділ I

СПЕЦИФІКА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1.1. Поняття про науку

Наука — це стратегічно важлива сфера людської діяльності, спрямована на вироблення нових знань про природу, суспільство і мислення.

Як специфічна сфера людської діяльності вона є результатом суспільного розподілу праці, відокремлення розумової праці від фізичної, перетворення пізнавальної діяльності в особливу галузь занять певної групи людей.

Поняття «наука» передбачає як діяльність, спрямовану на здобуття нового знання, так і результат цієї діяльності — суму здобутих наукових знань, що є основою наукового розуміння світу. Науку розглядають як одну з функціональних підсистем у межах загальної системи суспільства, крім того, як одну з форм людської свідомості. Термін «наука» використовується для означення окремих галузей наукового знання.

Закономірності функціонування та розвитку науки, структури і динаміки наукового знання й наукової діяльності, взаємодію науки з іншими соціальними інститутами і сферами матеріального й духовного життя суспільства вивчає спеціальна дисципліна — **наукознавство**.

Одним з основних завдань наукознавства є розробка **класифікації наук**, яка визначає місце кожної науки в загальній системі наукових знань, зв'язок усіх наук. Найпоширенішим є поділ усіх наук на науки про природу, суспільство і мислення.

Наука виникла в момент усвідомлення **незнання**, що водночас викликало об'єктивну необхідність здобуття знання. **Знання** — перевірений практикою результат пізнання дійсності, адекватне її відбиття у свідомості людини. Це — ідеальне відтворення в умовній формі узагальнених уявлень про закономірні зв'язки об'єктивної реальності.

Процес руху людської думки від незнання до знання називають **пізнанням**, в основі якого — відбиття і відтворення у свідомості людини об'єктивної дійсності. **Наукове пізнання** — це дослідження, яке характеризується особливими цілями і завданнями, методами здобуття і перевірки нових знань. Воно виявляє сутність явищ, розкриває закони їх існування та розвитку, таким чином указуючи практичні

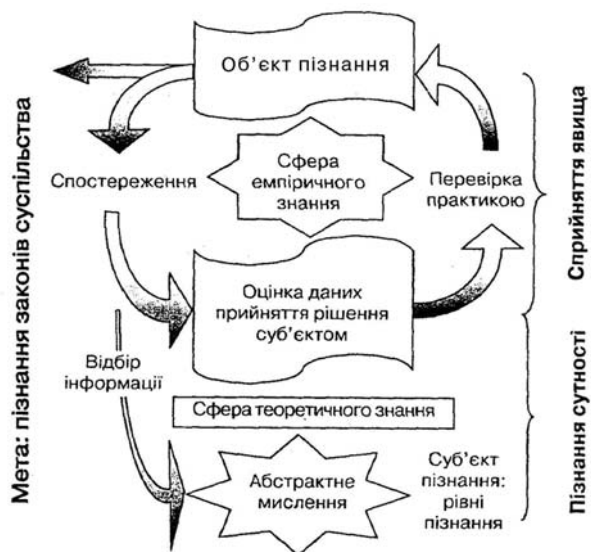


Рис. 1. 1. Двоконтурна структура процесу пізнання

можливості і способи впливу на ці явища та зміни, згідно з їхньою об'єктивною природою. Наукове пізнання — найскладніший вид інтелектуальної діяльності — має доповнювати практику, надавати теоретичні основи для вирішення практичних проблем.

Основа і рушійна сила пізнання — **практика** — надає науці фактичний матеріал, який потребує теоретичного осмислення. Теоретичні знання створюють надійну концептуальну основу щодо розуміння сутності явищ об'єктивної дійсності.

Діалектика процесу пізнання полягає в протиріччі між обмеженістю знань і безмежною складністю об'єктивної дійсності. Пізнання — це взаємодія суб'єкта й об'єкта, результатом якої є **нове** знання про світ. Процес пізнання має двоконтурну структуру: емпіричні і теоретичні знання, які існують у тісній взаємодії та взаємозумовленості.

Знання — це відповіді на декілька запитань, які схематично можна зобразити таким чином:

Що? скільки? чому? яке? як? — на ці запитання має надати відповідь **наука**.

Як зробити? — **методика**.

Що зробити? — сфера *практики*.

Відповіді на запитання зумовлюють безпосередні **цілі** науки — **опис, пояснення і передбачення** процесів та явищ об'єктивної дійсності, що становлять предмет її вивчення на основі законів, які вона відкриває, тобто в широкому значенні — теоретичне відтворення дійсності.

Істинні знання існують як система *принципів, закономірностей, законів, основних понять, наукових фактів, теоретичних положень і висновків*. Тому істинне наукове знання — об'єктивне. Водночас воно може бути відносним або абсолютним. **Відносне знання** — це знання, яке, будучи переважно адекватним відображенням дійсності, характеризується певною неповнотою збігу образу з об'єктом. **Абсолютне знання** — це повне, вичерпне відтворення узагальнених уявлень про об'єкт, що забезпечує абсолютний збіг образу з об'єктом. Безперервний розвиток практики внеможливіє перетворення знання на абсолютне, але надає змоги відрізнити об'єктивно істинні знання від помилкових.

Науку, як специфічну діяльність, спрямовану на здобуття нових теоретичних і прикладних знань про закономірності розвитку природи, суспільства та мислення, характеризують такі основні **ознаки**:

- наявність систематизованого знання (наукових ідей, теорій, концепцій, законів, закономірностей, принципів, гіпотез, основних понять, фактів);
- наявність наукової проблеми, об'єкта і предмета дослідження;
- практична значущість як явища (процесу), що вивчається, так і знань про нього.

Розглянемо основні поняття науки.

Наукова ідея — інтуїтивне пояснення явища (процесу) без аргументації, усвідомлення всієї сукупності зв'язків, на основі яких формується висновок. Вона базується на наявних знаннях, але виявляє раніше не помічені закономірності. Наука передбачає два види ідей: конструктивні й деструктивні, тобто ті, що мають чи не мають значущості для науки і практики. Ідея специфічно реалізується в гіпотезі.

Гіпотеза — наукове припущення, висунуте для пояснення будь-яких явищ (процесів) або причин, які зумовлюють наслідок. Наукова теорія містить гіпотезу як підґрунтя щодо пошуку істини, яка допомагає суттєво економити час і сили, цілеспрямовано зібрати та згрупувати факти. Розрізняють нульову, описову (поняттєво-термінологічну), пояснювальну, основну робочу і концептуальну гіпотези.

Якщо гіпотеза узгоджується з науковими фактами і підтверджується практикою, то в науці її називають теорією.

Гіпотези (як і ідеї) можуть бути імовірнісними і проходять три стадії розвитку:

- накопичення фактичного матеріалу і висунення на його основі припущень;
- формулювання гіпотези й обґрунтування на основі припущення прийнятної теорії;
- перевірка отриманих результатів на практиці і на її основі уточнення гіпотези.

Якщо під час перевірки результат відповідає дійсності, то гіпотеза перетворюється на наукову теорію. Гіпотеза висувається з метою повністю або хоча б частково стати достовірним знанням.

Закон — об'єктивний, постійний і повторюваний зв'язок явищ та предметів, що зумовлює їхні функціонування, змінюваність і розвиток. Закон, що ґрунтується на здогадці, необхідно логічно довести — лише в такому разі він визнається наукою. Для доведення закону наука використовує поняття, судження, умовивід.

Поняття — це думка, що в узагальненій формі відбиває суттєві й необхідні ознаки предметів та явищ, а також взаємозв'язки. Якщо поняття ввійшло до наукового обігу, його позначають одним словом або використовують сукупність слів — *термінів*. Розкриття змісту поняття називають його визначенням. Останнє має відповідати двом найважливішим вимогам: указувати на найближче родове поняття й на те, чим це поняття відрізняється від інших.

Поняття, зазвичай, віддзеркалює процес наукового дослідження, закріплює результати, отримані вченим у дослідженні. Сукупність основних понять називають *поняттєвим апаратом* тієї чи іншої науки.

Судження — думка, у якій за допомогою зв'язку понять стверджується або заперечується що-небудь. Судження про предмет чи явище можна сформулювати або через безпосереднє спостереження будь-якого факту, або опосередковано — за допомогою умовиводу.

Умовивід — розумова операція, за допомогою якої з певної кількості заданих суджень виводиться інше судження, яке певним чином пов'язане з вихідним.

Наука — це система теорій. **Теорія** — учення, система ідей, поглядів, положень, тверджень, спрямованих на тлумачення того чи іншого явища. Це не безпосереднє, а ідеалізоване відображення дійсності. Теорію розглядають як сукупність узагальнюючих положень, що

утворюють науку або її розділ. Вона є формою синтетичного знання, у межах якого окремі поняття, гіпотези та закони втрачають автономність і перетворюються на елементи цілісної системи.

До нової теорії висуваються такі вимоги:

- адекватність наукової теорії описуваному об'єкту;
- можливість замінювати експериментальні дослідження теоретичними;
- повнота опису певного явища дійсності;
- можливість пояснення взаємозв'язків між різними компонентами в межах теорії;
- внутрішня несуперечливість теорії та відповідність її дослідницьким даним.

Теорія являє собою систему наукових концепцій, принципів, положень, фактів. Це — не просто знання, а найвища і найскладніша форма (і рівень) наукового знання. Тому під теорією слід розуміти наукові знання, що розкривають закономірності функціонування та розвитку певної сукупності явищ матеріального і духовного світу, описує й пояснює ці явища, спрямована на прогресивне перетворення природи, суспільних відносин і самої людини. Інакше кажучи, теорія — це конкретне сутнісно-змістове знання про об'єкт пізнання, яке можна використовувати в предметно-практичній та пізнавальній діяльності.

У теорії наукові факти фігурують не самостійно, а як сукупність основних *понять*, що відбивають сутнісні ознаки, властивості і зв'язки явищ діяльності. У поняттях акумулюються знання про предмет, тому вони відіграють роль основних елементів науково-розумового, пізнавального процесу і є змістовною суттю будь-якої теорії. Особливу функцію виконують *категорії*, які є гранично ємними поняттями, що концентрують знання про найважливіші властивості реальності. Важливим компонентом теорії є *закони*, у яких відбивається внутрішній зміст понять, тобто розкриваються сутнісні, сталі, повторювані й необхідні властивості, відношення і зв'язки між явищами, які охоплює відповідна теорія. Синтезуючим компонентом теорії є *ідея* (на думку одних) або *принцип* (на думку інших), що є однотипними. І ідея, і принцип означають певне підґрунтя тієї чи іншої концепції, певної системи знань. Наукова ідея є основою об'єднання інших компонентів теорії (понять, законів і самих теорій), вона найповніше відбиває фундаментальні властивості досліджуваної реальності. Принцип — також провідне начало — у науковому пізнанні є не *основою* об'єднання елементів теорії, а *передусім засобом* такого

об'єднання. Принцип — це й ідея, однак не в структурі самої теорії, а в методі її створення. Таким чином, наукова ідея може відігравати роль власне *теоретичної і методологічної*. Отже, теорія є вельми складною формою наукового знання.

Окрім проблем науково-теоретичного знання важливе значення мають проблеми методології і методів дослідження. *Гносеологія* — це наукова дисципліна, що вивчає пізнання. Головний розділ гносеології — теорія наукового пізнання (*епістемологія*), завданням якої є виявлення умов будь-якого пізнання, виокремлення загальних пізнавальних норм. Об'єкт пізнання гносеології — взаємодія суб'єкта з пізнавальним об'єктом, тобто ця наука ґрунтується на реальних фактах пізнання та знання як донаукового, так і наукового. Як і будь-яка наукова теорія, мета гносеології — виявити сутність досліджуваних явищ. Для цього виокремлено гносеологічні *категорії*: відбиття — чуттєве і раціональне, емпіричне й теоретичне, абстрактне і конкретне, істинне й помилкове, історичне і логічне та ін. Складність і багатогранність пізнавальних процесів зумовили те, що окремі їхні аспекти вивчають різні науки, результати яких узагальнює гносеологія.

Наукова концепція — система поглядів, теоретичних положень, основних думок щодо об'єкта дослідження, які об'єднані певною головною ідеєю.

Концептуальність — це визначення змісту, суті, смислу того, про що йдеться.

Науковий факт — подія чи явище, яке слугує основою для висновку або підтвердження. Він є елементом, який разом з іншими становить підґрунтя наукового знання, відбиває об'єктивні властивості явищ та процесів. На основі наукових фактів визначаються закономірності явищ, створюються теорії і формуються закони.

Рух думки від незнання до знання скеровує методологія. **Методологія** наукового пізнання — учення про методи, підходи, принципи, форми і способи науково-дослідницької діяльності. **Метод** дослідження — це спосіб досягнення наукової істини, здобуття нового знання, засіб отримання наукових фактів.

Наукова діяльність — інтелектуальна творча діяльність, спрямована на здобуття і використання нових знань. Вона має такі різновиди:

- 1) науково-дослідницька;
- 2) науково-організаційна;
- 3) науково-інформаційна;

- 4) науково-педагогічна;
- 5) науково-технічна;
- 6) науково-допоміжна та ін.

Кожен із зазначених видів наукової діяльності має свої специфічні функції, завдання, результати роботи.

У межах науково-дослідницької діяльності здійснюються наукові дослідження.

Наукове дослідження — цілеспрямоване пізнання, результати якого утворюють систему понять, законів і теорій.

Розрізняють дві форми наукових досліджень: фундаментальні та прикладні. *Фундаментальні наукові дослідження* — теоретичні та (або) експериментальні дослідження, спрямовані на здобуття нових знань про закономірності організації, розвитку та взаємозв'язку природи, суспільства, людини. Їхнім результатом є гіпотези, теорії, нові методи пізнання, відкриття законів природи, невідомих раніше явищ і властивостей матерії, виявлення закономірностей розвитку суспільства тощо, які не орієнтовані на безпосереднє практичне використання у сфері економіки. *Прикладні наукові дослідження* — теоретичні та (або) експериментальні дослідження, спрямовані на здобуття і використання знань для практичних цілей. Їхнім результатом є нові знання, орієнтовані на створення нових або вдосконалення існуючих матеріалів, продуктів, пристроїв, методів, систем, технологій, конкретні пропозиції щодо виконання актуальних науково-технічних та суспільних завдань.

Наукові дослідження здійснюються з метою отримання наукового результату. *Науковий результат* — нове знання, здобуте в процесі фундаментальних або прикладних наукових досліджень і зафіксоване на носіях наукової інформації у формі наукового звіту, наукової статті, наукової доповіді, наукового повідомлення про науково-дослідну роботу, монографічного дослідження, наукового відкриття тощо. *Науково-прикладний результат* — нове конструктивне чи технологічне рішення, експериментальний зразок, завершене випробування, яке впроваджене або може бути впроваджене в суспільну практику. Науково-прикладний результат може мати форму звіту, ескізного проекту, конструкторської або технологічної документації на науково-технічну продукцію, натурального зразка тощо.

До основних результатів наукових досліджень належать:

- наукові реферати;
- наукові доповіді (повідомлення) на конференціях, нарадах, семінарах, симпозіумах;

- курсові (дипломні, магістерські) роботи;
- звіти про науково-дослідну (дослідно-конструкторську; дослідно-технологічну) роботу;
- наукові переклади;
- дисертації (кандидатські або докторські);
- автореферати дисертацій;
- депоновані рукописи;
- монографії;
- наукові статті;
- аналітичні огляди;
- авторські свідоцтва, патенти;
- алгоритми і програми;
- звіти про наукові конференції;
- препринти;
- підручники, навчальні посібники;
- бібліографічні покажчики та ін.

Суб'єктами наукової діяльності є: наукові працівники, науково-педагогічні працівники, студенти, аспіранти, ад'юнкти, докторанти, інші вчені, а також наукові установи, наукові організації, вищі навчальні заклади III–IV рівнів акредитації, музеї, юридичні особи незалежно від форми власності, що мають відповідні наукові підрозділи, громадські організації у сфері наукової та науково-технічної діяльності.

Науково-дослідницьку діяльність здійснюють численні фахівці, яких називають дослідниками, науковцями (науковими працівниками), вченими.

Дослідник — людина, котра здійснює наукові дослідження. **Науковець** — це той, хто провадить наукову діяльність, створює нові знання, є фахівцем певної галузі науки. **Учений** — фізична особа, яка здійснює фундаментальні та (або) прикладні наукові дослідження з метою отримання наукових та (або) науково-технічних результатів. Учений є основним суб'єктом наукової і науково-технічної діяльності. **Науковий працівник** — учений, який за основним місцем роботи та відповідно до трудового договору (контракту) професійно здійснює наукову, науково-технічну, науково-організаційну або науково-педагогічну діяльність і має відповідну кваліфікацію, підтверджену результатами атестації.

Люди науки — інтелектуально-креативна еліта — мають відповідні спеціальність і кваліфікацію, працюють як самостійно, так і

об'єднуючись у наукові колективи (постійні чи тимчасові), створюють наукові школи.

1.2. Наукова комунікація

У розвитку сучасного суспільства важливу роль відіграє **наукова інформація**, отримана в результаті наукового пізнання, поширення та використання якої мають суттєве значення для розвитку науки.

Наукова інформація поширюється в часі та просторі певними каналами, засобами, методами. Особливе місце в цій системі посідає наукова комунікація. **Наукова комунікація** (НК) — спілкування, обмін науковою інформацією (ідеями, знаннями, повідомленнями) між ученими і спеціалістами. Автори теорії комунікації К. Шеннон та Н. Вінер наводять таке визначення комунікації: «Це всі дії, коли один розум впливає на інший».

Дослідження НК ґрунтуються на розробках теорії систем Н. Лумана, Р. Штіхвея, конструктивістському структуралізмі та концепції інтелектуального й політичного методів конструювання капіталу і позицій у науковому полі П. Бурдьє, підході до ефективності комунікативної дії Ю. Хабермаса, Н. Бусової, соціокультурному підході Н. Дьоміної, Я. Горбенко, інституціональному підході Дж. Лафти, мережевому підході М. Кастельса, К. Лагозе, дискурс-аналітичному підході до структурування позицій, узагальнений Л. Філліпс, М. Йоргенсен, когнітивно-соціологічному підході до аналізу науки О. Лебедева, О. Миронова, комунікативно-інформаційному підході до бібліотекознавства Г. Шемаєвої та ін.

Проблеми наукових комунікацій порушуються в межах філософії науки (праці таких авторів, як В. Горохов, Т. Кун, І. Лакатос, Л. Мікешина, К. Поппер, В. Стюпін, В. Турчин, П. Фейєрабенд, М. Хайдеггер та ін.), класичної соціології науки й соціології комунікацій (Дж. Д. Бернал, М. Вебер, Р. Гіляревський, Г. Добров, Г. Дюментон, О. Зворикін, Н. Каплан, В. Келле, О. Конт, В. Конецька, Д. Крейн, І. Лейман, М. Малкей, Н. Маллінз, Г. Мензель, Р. К. Мерли, О. Михайлов, Д. Дж. де С. Прайс, П. Рачков, Н. У. Сторер, Р. М. Фішден, О. Чорний та ін.), соціальної інформатики (К. Колін, А. Ракітов, А. Урсул та ін.), психосоціолінгвістики та психології науки (Т. Дрідзе, А. Юревич). Набув поширення напрям математичного аналізу формальних письмових наукових комунікацій — наукометрія (А. Яблонський, Хайтун та ін.). Вивченню інтернет-комунікацій у науці присвячено праці О. Баркової, Г. Батигіна, Б. Головка,

О. Горошко, В. Григи, О. Мирської, В. Темненка, С. Шапошник, О. Одаренко, С. Харнада. У контексті наукознавства працює Центр досліджень наукового потенціалу та історії науки імені Г. М. Доброва НАН України. Серед сучасних досліджень тематиці наукових комунікацій та окремим аспектам присвячено праці П. Бурдє, О. Демченка, Н. Дьоміної, С. Іванова, Г. Івахненко, О. Лебедєва, Л. Лейдесдорфа, Н. Лумана, Б. Маліцького, І. Мартинюка, О. Миронова, Е. Мирського, В. Онопрієнка, В. Пилипенка, В. Післякова, В. Радаєва, О. Рибщуна, І. Соколової, В. Соловійова, Л. Федулової, Г. Фрьоліча, В. Черняк, Ю. Шилкова, О. Шкурко, Ю. Шкурко, І. Шовкуна, Ф. Шерегі, В. Щербини та ін. Окремі аспекти наукових комунікацій розроблено в дослідженнях В. Арбєніної (історичний), Дж. Лафти, Л. Хижняк (організаційно-управлінський), В. Омельченко (відтворення наукової еліти), О. Лобовікової (розвиток інформаційних нерівностей та інформаційної культури), К. Михайльової (роль оновлюваної наукової інформації, що застосовується в освіті), В. Чепак (наукові комунікації в сучасному освітньому просторі) та ін.

Наявна невідповідність між необхідністю виконання наукою функції вироблення нових знань та сучасними проблемами наукових комунікацій досліджується в працях українських дослідників науки В. Григи, О. Демченка, Б. Маліцького, В. Пилипенка, В. Соловійова, Л. Федулової, І. Шовкуна (проблема низького іміджу науки в суспільстві, неналежні умови інформаційного забезпечення для виконання наукової роботи, невідомість українських учених на світовому рівні за наявності наукових результатів, утрата кадрів, недостатня представленість української науки в інтернет-просторі тощо).

У процесі НК виокремлюють п'ять основних елементів:

- 1) **комунікант** — відправник повідомлення (особа, котра генерує ідею або збирає, опрацьовує наукову інформацію та передає її);
- 2) **комунікат** — повідомлення (фіксована чи нефіксована наукова інформація, певним чином закодована за допомогою символів, знаків, кодів);
- 3) **канал** (спосіб передачі наукової інформації);
- 4) **реципієнт** — отримувач повідомлення (особа, якій призначена інформація і яка певним чином інтерпретує її, реагує на неї);
- 5) **зворотний зв'язок** — реакція реципієнта на отримане наукове повідомлення.

Елементарну модель наукової комунікації ілюструє рис. 1.2.



Рис. 1.2. Модель наукової комунікації

Вивчення комунікаційних процесів та інформаційних потоків у науковій галузі здійснюють фахівці у сферах наукових комунікацій і бібліометрії. **Бібліометрія** — наукова дисципліна, яка використовує статистичні методи для аналізу наукової літератури з метою виявлення тенденцій розвитку предметних галузей, особливостей авторства та взаємовпливу публікацій. Бібліометричні зв'язки, такі як цитування, взаємне цитування і взаємні посилання, авторське співцитування й колективне авторство, забезпечують документне підтвердження комунікацій у межах наукових галузей і між ними.

Наукова комунікація починається з **комуніканта**, котрий генерує наукову ідею чи концепцію. Це можуть бути як окремі вчені, так і колективи авторів: дослідницькі групи, наукові школи, установи, інститути, регіони чи країни. Науковий статус комуніканта, рівень його впливу на НК визначаються залежно від наукового статусу установи, наявності наукового ступеня, вченого звання, кількості публікацій, стажу наукової роботи. Особливу роль у комунікації відіграють видатні вчені.

Сформулювавши наукову ідею, автор безпосередньо ознайомлює з нею колег, наукового керівника, котрі допомагають визначити подальший напрям її розвитку. Потім інформація поширюється серед фахівців у формі наукової доповіді (повідомлення) на конференціях, симпозіумах, оформляються у вигляді наукового звіту, репринта чи статті (в письмовій чи електронній формі).

Документована і (або) недокументована наукова інформація — це те, що передається, тобто **комунікат**. Наукові повідомлення найчастіше передаються за допомогою мови, зображень, дії. Зображення використовують як доповнення до мовних комунікацій (графіки, плакати). Дії підтверджують словесні висновки науковця.

Найчастіше інформація передається за допомогою *мови* — природної (мова людського спілкування) чи штучної (мова машинного програмування). Комунікант кодує інформацію за допомогою знаків, символів, кодів, а **реципієнт** декодує (розшифровує, перекладає) інформацію. Наукова комунікація відбувається лише за умови,

що мова наукового повідомлення є зрозумілою реципієнтові. Часто дослідники не можуть використати іншомовну публікацію, не знаючи відповідної мови.

Між комунікантом та реципієнтом установлюється **канал комунікації**, без якого неможливий зв'язок (спосіб обміну, передачі інформації). Це — зустрічі, конференції, радіо, телебачення, Інтернет, видавництво, редакція журналу, бібліотека й інші канали, що забезпечують можливість безпосередньої чи опосередкованої наукової комунікації.

Наукова комунікація функціонує ефективно за умови існування **зворотного зв'язку** — реакції реципієнта на отримане повідомлення. Інтерес до повідомлення залежить від багатьох чинників: змісту проблеми, наукової ідеї, доступності інформації, місця, часу видання, тиражу журналу (монографії), мови, рівня і стилю публікації. Проявами зворотного зв'язку реципієнта можуть бути цитування, посилення, відгук, рецензія, написання огляду, реферату, статті, використання ідей автора у відповідній дисципліні як базового знання та ін.

Одним з основних показників значення наукового результату є **індекс цитування**, який визначає кількість посилань на ту чи іншу статтю, автора, журнал, установу, країну. Чим вищий цей показник, тим авторитетнішим є автор, тим вищий його науковий рейтинг. Посилання свідчать про рівень поширення ідеї, її наукове і практичне значення, обсяг людських знань, реальне здійснення наукової комунікації.

Є немало підходів до класифікації наукової комунікації. Її поділяють на **пряму** (безпосереднє спілкування фахівців, котрі будуть задіяні в науково-дослідницькому процесі); **опосередковану** (комунікація між ученими через їхні наукові публікації); **вертикальну** (між науковим керівником і дисертантом); **горизонтальну** (пов'язує здобувача з представниками наукової школи) та ін. НК поділяють і за різноманітними критеріями: *формою комунікацій* (формальні та неформальні), *взаємодією між ученими*, згідно з Н. Малінз (обмін інформацією, співавторство, учнівство, співробітництво), *географічною локалізацією*, згідно з О. Рибщуном (внутрішньоукраїнські зв'язки, зв'язки з ученими європейського простору, співпраця зі світовою наукою). Наводяться і такі способи класифікації: *синхронічні* (горизонтальні в часі) та *діахронічні* (вертикальні в часі) комунікації; *формальні й неформальні*; *міжособистісні й безособові*; *усні та письмові* тощо. За критерієм відмінності умов перебігу інформаційного

обміну в конструюванні науки виокремлюють *безпосередньо наукові* (комунікації, що передають інформацію стосовно наукових даних, концепцій, ідей, методів тощо), *організаційні* (поліпшують організацію можливостей комунікаційного процесу — інформування науковців про конференції, нові вимоги МОН України тощо), *допоміжні* (служать не безпосередньо науковій діяльності, а інформаційному комфорту самих дослідників, їхньому орієнтуванню в науковому полі), *зовнішні до наукового поля* (підтримують зв'язок науки з іншими соціальними інститутами) та *комунікацій-ритуали* (Я. Горбенко). Однак найпоширенішим є поділ наукових комунікацій за формою на формальні і неформальні, документні й недокументні.

Формальна НК — обмін науковою інформацією через спеціально створені для генерації, оброблення і поширення наукового знання структури (видавництва, редакції газет і журналів, науково-дослідні установи, вищі навчальні заклади, радіо, телебачення, бібліотеки, інформаційні центри, музеї, архіви тощо). У наукознавстві формальну комунікацію часто розглядають як інституціоналізовану структуру у відтворенні науки через комунікації — опублікування статті в журналі або науковій монографії і посилання. Пряме цитування одного автора іншим свідчить про створення формального каналу комунікації між ними — від цитованого автора до того, хто цитує. Якщо два дослідники цитують третього, то відбувається формальна комунікація між першим і третім авторами методом цитування. Ефективність формальної НК визначається кількістю та якістю опублікованих наукових результатів.

Неформальна НК — це комунікація, що встановлюється між комунікантом (відправником) і реципієнтом (отримувачем) завдяки особистим контактам, зустрічам, бесідам, телефонним розмовам, Інтернету, листуванню тощо. Неформальна НК становить саморегульовану її складову, у якій формуються інновації в практиках та виявляється власна ініціатива науковців. Їхнім популярним різновидом є мережева (інтернет-комунікація) НК. Мережеві форми комунікації науковців у сучасному світі визначають дисперсні наукові організації, як організовані, так і такі, що самоорганізуються — так звані «віртуальні коледжі». Останні пов'язують учених, котрі працюють над спільною проблематикою. Нині завдяки новим технологіям вони можуть поширюватися в усьому світі. Відповідно до системних завдань науки, такі комунікації є ефективними завдяки залученню знання кожної наукової школи учасників *мережі*: віртуальні наукові «мережеві» співтовариства є еволюційною формою мережових

взаємодій, що дозволяють долучатися до загальносвітових інформаційних потоків, обмежених мовним бар'єром. Долученість науковців та організацій до різних наукових мереж — це важливий соціальний базис, що забезпечує вченому або науковій організації додаткові інформаційні ресурси та підвищує ефективність наукових комунікацій (зокрема задіяність у практиці й наближеність до досліджень головних проблем дисципліни).

Позитивним аспектом такої комунікації є економія часу, забезпечення взаєморозуміння. Ефективність неформальних НК визначається через самозвіти, опитування, спостереження. Окремі неформальні обміни науковою інформацією відбуваються, коли науковці у співаторстві публікують результати свого дослідження.

Документна НК — комунікація, опосередкована науковим документом, основана на обміні документованою інформацією (ідеями, повідомленнями, знаннями).

Науковий документ — це публікація результатів теоретичних і (чи) експериментальних досліджень, а також підготовка науковцями до публікації пам'яток культури, історичних документів та літературних текстів. Він містить зафіксовану на матеріальному носіїві наукову інформацію для передачі її в просторі і часі. Різновидом наукового документа є наукове видання.

Наукове видання — твір (узагальнююча наукова праця, монографія, збірник наукових праць, збірник документів і матеріалів, тези та матеріали наукових конференцій, автореферат дисертації, препринт, словник, енциклопедія, науковий довідник або покажчик, наукове періодичне видання тощо) наукового спрямування, що науково рецензований та затверджений до друку вченою (науковою, науково-технічною, технічною) радою наукової установи або вищого навчального закладу, опрацьований редакційно-видавничим відділом, виготовлений методом друкування, тиснення або іншим способом, містить інформацію про результати наукової, науково-технічної, науково-педагогічної, науково-організаційної діяльності, теоретичних чи експериментальних досліджень (науково-дослідницьке видання); підготовлені науковцями до публікації тексти пам'яток культури, історичних документів чи літературних текстів (археографічне або джерелознавче видання); науково систематизовані дані чи матеріали, які висвітлюють історію науки та сучасний стан наукового знання (науково-довідкове або науково-інформаційне видання), призначені для поширення, що відповідають вимогам національних стандартів,

інших нормативних документів з питань видавничого оформлення, поліграфічного і технічного виконання.

У системі НК науковий документ набуває статусу **комуніката**. Наукова інформація може передаватися у формі книги, брошури, журналу, дискети тощо. Переваги таких комунікацій: повне збереження наукової інформації, можливість вивчення, багаторазового перечитування інформації, ґрунтовність підготовки, можливість доведення до багатьох реципієнтів.

Недоліки документних НК: складність поновлення, значний обсяг інформації.

Недокументна (усна) НК — передача наукової інформації в не закріпленій на матеріальному носіїв формі. Це — телефонні розмови, публічні виступи, наради, конференції, симпозіуми, безпосереднє спілкування, бесіди тощо. Позитивним аспектом усних комунікацій є економія часу, можливість більшого порозуміння між науковцями.

З розвитком комп'ютерних і телекомунікаційних каналів комунікації можливості вільного дистанційного обміну науковими ідеями розширюються. Автор може сам створити оригінальний рукопис в електронній формі, через мережу Інтернет передати його безпосередньо до редакції журналу і відразу опублікувати його. Мережеві канали сприяють оперативному формальному й неформальному обміну інформацією між ученими. Деякі електронні бази даних, крім статей (рефератів), містять і адреси авторів, що дозволяє звернутися безпосередньо до автора і контактувати з ним. Електронний журнал є місцем інтегрованої НК, у якій автори, редактори і видавці працюють в одній системі.

Фахівці наголошують, що перспективними щодо розвитку НК в Україні є такі напрями: залучення елементів ринкової культури наукових комунікацій (комунікаційне забезпечення контакту між замовником наукового продукту та науковими колективами; конкурсні гранти); активізація використання можливостей інтернет-комунікацій; стимулювання мотивації вчених до опанування міжнародних комунікаційних практик (передусім публікаційних); комплекс заходів стосовно подолання розриву, що існує між академічним, освітнім, галузевим і корпоративним секторами науки (конференції та єдина інтернет-база інформації, потрібної для роботи).

Науковець повинен знати переваги та недоліки кожної форми наукової комунікації, уміти віднайти оптимальні способи її використання та уникати можливих проблем.

Запитання для самоперевірки знань

1. Надати визначення змісту поняття «наука».
2. Визначити співвідношення понять «наукове знання», «наукове пізнання», «наукова ідея».
3. Розкрити сутність та складові наукової діяльності.
4. Висвітлити сутність і структуру наукової комунікації.
5. Пояснити суть та назвати види наукової комунікації.

Розділ II

МЕТОДОЛОГІЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Загальна методологія науково-культурологічної творчості

У сучасному науковому просторі найпоширенішою є точка зору, згідно з якою для отримання достовірних результатів наукового дослідження слід базуватися на надійній усталеній чи новітній методології. Лише володіючи надійними науковими підходами і методами, на думку вчених, можна сформулювати об'єктивні та обґрунтовані висновки, якісно перевірити теоретичні гіпотези, визначити критерії оцінювання об'єктивності нового знання в усіх наукових галузях, зокрема в культурології та мистецтвознавстві. Автори цього навчального посібника поділяють іншу точку зору.

За наявності ґрунтовних, засадничих праць з питань культурології *зарубіжних* (М. Вебера, Г. Гегеля, Й. Гердера, М. Данилевського, Е. Дюркгейма, О. Лосева, І. Копніна, Р. Малиновського, П. Сорокіна, Л. Толстого, Л. А. Уайта, А. Флієра, О. Шпенлера, А. Шейкіна, К. Юнга й ін.) та *українських учених* (М. Грушевського, М. Драгоманова, М. Костомарова, І. Огієнка, М. Поповича, Д. Чижевського, В. Шинкарука, В. Шейка, О. Антонюк, Л. Стародубцевої, О. Кравченка та ін.) методологія культурологічних досліджень досі є малодослідженою науковою галуззю, до якої звертаються лише окремі вчені, зазвичай епізодично.

Це пов'язано передусім зі складністю методологічного дискурсу, який потребує особливих знань, умінь, навичок детального аналізу й узагальнення напрацювань попередників, виокремлення й структуризації найважливіших елементів методології сучасного наукового дослідження, способів вибору пріоритетних методологічних підходів і методів у кожній конкретній науковій праці. Нині існує немало розбіжностей у розумінні таких базових понять, як методологія, науковий підхід, метод, методика, технологія наукового дослідження, немає єдиної класифікації.

Методологічна невизначеність особливо негативно впливає на вибір основних принципових засад гуманітарних наук, особливо молодих, до складу яких належать культурологія та ін. Зокрема культурологія — специфічна рухлива сума ідей, концепцій і конкретних знань про сутність і типи культур, їхні єдність і розмаїття. Тому необ-

хідно висловити декілька позицій щодо «апології» (тобто захисту) методології в науках про культуру (Л. Стародубцева).

Останнім часом популяризується *культурологічний підхід*, який активно набуває статусу загальнонаукової методології, що зумовлено багатоплановістю, багатовимірністю культури загалом і культурології зокрема, яка формується на межі соціальних і гуманітарних знань про природу, людину та суспільство, вивчає специфіку розвитку духовної і матеріальної культури цивілізацій, етносів, націй у культурно-історичному просторі.

Традиційна така думка: щоб стати самостійною галуззю соціально-гуманітарних знань, культурологія має виробити власну методологію, здатну забезпечити дослідження проблем локальної культури в контексті загальносвітових цивілізаційних процесів (О. Антонюк). Однак не всі сучасні культурологи поділяють таку точку зору. Так, російський учений А. Кравченко стверджує, що культурологія не є монодисципліною в тому розумінні, що її зміст не забезпечується якою-небудь однією наукою і вона, відповідно, змушена оперувати методами багатьох інших наук. Його думку поділяє В. Лекторський, вважаючи, що культурологія — це конгломерат з різних наук (філології, мистецтвознавства, соціології та ін.). Немало фахівців вважають, що культурологія «випадає» із загального ряду через нетривалість існування, а відсутність у ній власних методів пояснюється *комплексним* (в одних авторів) або *полідисциплінарним, міждисциплінарним* (в інших авторів) спрямуванням.

Спроби пояснити недостатню розробленість специфічного наукового підходу (методу) культурології «молодістю» цієї наукової дисципліни можуть вважати оригінальними й переконливими лише ті, хто мало цікавиться аналогічною ситуацією в інших науках. Саме цим аргументом оперували деякі дослідники, пояснюючи невизначеність власного методу в кібернетиці, географії, ґрунтознавстві, наукознавстві та багатьох інших наукових дисциплінах.

Означений методологічний підхід надає підстав стверджувати: якби фізика або природознавство виникли сьогодні, їх теж назвали б або молодими, або комплексними науками, пояснивши цим брак власного наукового підходу чи методу. Аналізуючи ситуацію з розширенням профілю природничих наук, фізик-теоретик Е. Фейнберг заперечував тим, хто вважає, що нині немає математики, фізики, хімії, натомість є група математичних наук, група фізичних наук, група хімічних наук.

Аналогічна ситуація спостерігається в музеєзнавстві. Музеєзнавці теж базуються на тому, що головною ознакою наукової дисципліни є її метод, під яким слід розуміти спосіб пізнання, систему прийомів, які застосовуються в процесі дослідження певних регіонів світу. Науковці відзначають хибність висновку про його неспецифічність лише на тій підставі, що окремі методи застосовуються цією та іншою науками. Метод науки в узагальненому сенсі є системою різних методів, у музеєзнавстві — це методи історичних дисциплін, мистецтвознавства, природничих наук, філософії, педагогіки, психології, соціології, рентгенографії, спектрографії й багато інших. Таким чином, ситуація в багатьох науках повторюється. Слід погодитися з тими філософами й наукознавцями, котрі стверджують, що для визнання тієї чи іншої дисципліни як науки власні підходи чи методи не є обов'язковими. Згідно з філософськими словниками, наука як специфічна форма людської діяльності має такі взаємодіючі компоненти: суб'єкт, об'єкт, потреби, мета, операції, умови, результати.

Стосовно підходів і методів, то кожна наука (зокрема культурологія) здатна запозичити їх з інших наук, пристосувавши до власної специфіки та вирішення власних завдань. Інший підхід полягає в переконанні, що суто специфічних методів немає й у принципі не можливі. Коли йдеться про метод тієї чи іншої науки, то поняття метод використовується в цьому разі в збірному смислі, тому що жодна наука не користується одним методом, а послуговується в дослідженні цілою системою пізнавальних прийомів, зазначають філософи. Так, болгарський філософ І. Йорданов наголошує, що, вивчаючи свій об'єкт, кожна наука застосовує знання інших наук як метод, інструмент аналізу. Отже, тут діє *загальнометодологічний* принцип, що базується на відомій другій теоремі К. Геделя: *система не може бути оцінена засобами самої системи*. Кожна наукова дисципліна, маючи власний специфічний науковий підхід чи метод, делегує його іншим наукам, водночас застосовуючи підходи і методи інших наук для здійснення власних досліджень.

Культурологічний підхід (метод), сформований у межах науки про культуру, сприймається як загальнонауковий *за межами культурології* — в інших галузях знання, зокрема в мистецтвознавстві. *У самій науці (в цьому разі культурології) використовуються підходи і методи інших наук*. У контексті зазначеного доцільно й актуально обговорити та розкрити суть культурологічного підходу, який останнім часом набуває значного впливу на вірогідність результатів споріднених і суміжних (і не лише) наукових досліджень. Зауважимо: у

межах культурології використовуються підходи (методи) герменевтики, соціології, логіки, філософії, математики та ін. Тобто культурологія (як і мистецтвознавство) використовує немало відомих в науці підходів і методів, за винятком культурологічного. Однак культурологічним підходом можна користуватися під час вивчення аспектних питань цієї галузі знання.

Перед тим як розпочати вивчення методологічних стратегій культурології потрібно передусім здійснити те, що Конфуцій колись називав «виправленням імен», тобто пояснити зміст понять, якими користуємося. Поняття «метод», згідно з однією етимологічною версією, виникло як контамінація двох давньогрецьких слів: «*мета*» (μετα — між, після, вслід за, крізь, через) й «*одос*» (η οδος — шлях, дорога). У результаті фонетичних процесів поєднання «*мета-одос*», де літера «*тау*» (τ) з часом змінилася на літеру «*тета*» (θ), виникло нове поняття «*мефодос*» (η μεθόδος). Буквально воно означало «через шлях, шляхом». Латиною точніше його можна перекласти не як «*methodus*», а як «*processus*». Так, початковий зміст поняття «метод» як давньогрецького «η μεθόδος» — і шлях, і рух: тобто і місце, де здійснюється дія, і сама по собі дія — проходження, рух, процес.

Саме на основі цього слова виникли і давньогрецьке слово «*методика*» (η μεθοδικη — сукупність шляхів), і слово «*методологія*», як поєднання «*мефодос*» і «*логос*» (η μεθόδος + λογος — буквально: «шлях вчення», «вчення про шлях»). Подальші траєкторії «мандрування» цих фонетичних коренів у мовах різних культур — специфічне завдання історико-порівняльного мовознавства.

Метод (грецьк. *methodos* — дослідження, простежування) — це досягнення певної мети, сукупність засобів або операцій практичного або теоретичного освоєння дійсності. *Науковий метод* — шлях пізнання дослідником свого предмета за допомогою власної гіпотези. Водночас вчення про метод (методологія) надає дослідникові засіб перевірити, чи можливо за допомогою обраного підходу чи методу досягти поставленої мети, чи послідовно він використовує цей методологічний засіб у процесі роботи, дозволяє розробляти нові методи, навчає критичного ставлення до дослідницьких процедур, уміння визначати систему понять і принципів наукового мислення.

Науковий підхід у наукознавстві не має однозначних тлумачень. Уважається, що підхід — певна універсальна ідея, у якій узагальнено досліджуване, яке можна вважати методологічною стратегією, перевагою, головною тезою, що відбиває загальні характеристики того, що вивчають. У цьому понятті також є вказівка на об'єкт і предмет

дослідження. Вибір підходу як теоретичної процедури залежить від мети дослідження, наукової ситуації. Доцільне використання підходу зумовлює виникнення нових сфер наукових досліджень, наукових напрямів, шкіл, а згодом і спеціальних дисциплін (гендерні концепції культури, антропологія культури, дифузійнізм, культурно-морфологічна школа та ін.).

Слід розрізняти поняття «підхід» і «метод». Підхід до дослідження характеризує те, у якому аспекті переважно розглядається об'єкт і предмет дослідження. Існує думка, що науковий підхід — це сукупність взаємопов'язаних методів (О. Кравченко). Утім, немало сучасних методологів не вбачає суттєвої різниці між науковим підходом і науковим методом, вважаючи, що деякі підходи водночас є і методом, і навпаки. На нашу думку, за сучасних інтеграційних процесів у науці, за умов домінування міждисциплінарності (інтердисциплінарності), науковий підхід у сучасній методологічній ієрархії посідає дещо вищий щабель, ніж метод. Науковий підхід — це стратегія культурологічного і мистецтвознавчого досліджень, науковий метод — його тактика. Між ними існує діалектичний зв'язок. Так, якщо явище культури розглядається насамперед як система, то одним із підходів щодо її дослідження може бути *системним*, що поєднує декілька методів.

Метод наукового дослідження — це сукупність об'єднаних єдиним загальним принципом дослідницьких технологій, які використовуються для вирішення конкретних дослідницьких завдань. Культурологія — відносно нова наука, що перебуває на стадії свого становлення, і з'явилася на стику таких наук, як філософія, психологія, історія, лінгвістика, соціологія й подібних гуманітарних наук. Концентруючи дані цих наук під час вивчення культури, її структури й динаміки розвитку, культурологія використовує їхні методи у своїх дослідженнях. Важливо знати, що не існує єдиного наукового підходу в дослідженні. Кожний метод має певні переваги й недоліки, тому для кожного дослідження потрібно визначати методику вирішення завдання.

Таким чином, метод є основним *робочим інструментом*, покликаним забезпечити часткове або повне спростування чи підтвердження висунутих на початку дослідження гіпотез. Вивчення проблеми в остаточному підсумку полягає винятково у формулюванні, перевірці, спростуванні гіпотез або перетворенні їх на нове знання, що безпосередньо залежить від обраної методології та конкретного методу. Правильний вибір наукових підходів і методів — важливий,

вирішальний етап будь-якого наукового дослідження, зокрема культурологічного і мистецтвознавчого.

Методологія (грецьк. *methodos* — спосіб, метод і *logos* — вчення, наука, розум, знання) — 1) про способи організації теоретичної та практичної діяльності людини; 2) про метод; 3) про правила мислення під час створення теорії науки; 4) головні принципи або сукупність прийомів дослідження в певній науці. Значну роль у розробці філософських проблем методології відіграли Сократ, Платон, Арістотель, Ф. Бекон, Р. Декарт, І. Кант, Ф. В. Й. Шеллінг, Г. В. Ф. Гегель, позитивісти та ін. У ХХ ст. методологія стає важливим пунктом осмислення та переосмислення сучасної культурологічної проблематики. Ефективність проектування, програмування нових типів людської діяльності — це питання існування та оновлення сучасної культури, яка функціонує і трансформується значною мірою завдяки тому, що осмислює власну методологію, культивує соціально-гуманітарні виміри методології.

У теоретико-методологічній літературі розрізняють поняття «метод», «технологія» і «методика». «Метод», як зазначалося, визначається як сукупність об'єднаних єдиним загальним принципом або підходом дослідницьких технологій, застосовуваних для вирішення конкретних дослідницьких завдань. Метод і технологія безпосередньо пов'язані. Метод визначає загальний напрям, загальний принцип організації процедури дослідження, водночас технології становлять сукупність окремих операцій, що забезпечують реалізацію дослідницьких завдань.

Технологія — це *сукупність раніше опанованих операцій, що* визначає конкретну дію (часто із застосуванням спеціальних інструментів і знарядь праці) щодо здійснення дослідження. Метод може складатися з декількох послідовно розташованих або паралельно застосовуваних технологій, які забезпечують успішний результат дослідження. Водночас технології не є раз і назавжди затвердженим методом або послідовністю процедур: з кожним новим дослідженням технології змінюються, збагачуються, корегуються. Вони пов'язані зі специфічними особливостями дослідження, яке здійснюється конкретною людиною або групою науковців, зумовлюють особливий, неповторний *стиль* дослідження. Стиль у цьому разі означає особливі ознаки, «почерк», що повторюються або, навпаки, завжди оновлювані способи, прийоми або засоби дослідження, яким дослідник надає перевагу.

Крім поняття «технологія дослідження», під час характеристики методу використовується й інше поняття — «*методика дослідження*». Цей термін не стосується характеристики конкретних інструментів і знарядь праці, але вказує на різні способи та прийоми їх використання. Так, у межах певної технології можуть застосовуватися різні методики, тобто саму технологію можна по-різному використовувати в дослідженні, відповідно до існуючих і розроблених методик. Підхід є концептуальним результатом наукових досліджень і розглядається як особливе наукове досягнення, оскільки пов'язаний з певними новими теоретичними знаннями, відповідає певному розумінню змісту й форми дослідницької діяльності. Метод — конкретизований прояв підходу, водночас технології й методики, що застосовуються в процедурі дослідження, не мають значного теоретико-методологічного навантаження. Визначаючи перебіг конкретного дослідження, їх можна, не порушуючи попередньо заявлених положень і принципів дослідження, вилучати й замінити іншими технологіями і методиками, використовувати в іншому дослідженні, пов'язаному з іншими цілями й завданнями, тому що методики й технології є відносно самостійними стосовно підходу і методу. Культурологія, як і інші науки, у своєму розвитку повністю залежать від ефективності підходів та методів, методологій дослідження, методик і технологій, які змушують дослідника бути особливо відповідальним, обираючи їх під час підготовки до майбутньої дослідницької праці.

Термін «методологія», як відомо, об'єднує сукупність дослідницьких операцій, спрямованих на здобуття нового знання. Соціологічний підхід у культурології і мистецтвознавстві належить до найвищого рівня методології культури й мистецтва, пов'язаний із теоретичною соціологією. Можна стверджувати, що цей рівень методології забезпечує відносну самостійність, специфічність соціології культури та соціології мистецтва як сфери чи галузі соціологічного знання. Однак слід зважати, по-перше, на те, що конкретні напрями дослідження в галузі культурології (теорія та історія культури, світова культура і міжнародні культурні зв'язки, українська культура, музеєзнавство, пам'яткознавство, прикладна культурологія, культурні практики), а також у галузі *мистецтвознавства* (театральне мистецтво, музичне мистецтво, кіномистецтво, телебачення, образотворче мистецтво, декоративне та прикладне мистецтво, дизайн) потребують вибору дієвих наукових підходів і методів. По-друге, більш конкретний, спеціальний рівень методології формує методи, процедури, техніки на емпіричному рівні окремого соціологічного дослідження

як одиниці аналізу, тобто все розмаїття методик, технік, процедур відбору й аналізу емпіричних даних. Попри тісний зв'язок цього дослідницького інструментарію з узагальненим рівнем методології соціології культури і соціології мистецтва, він створює відносно самостійний рівень, який можна назвати спеціальною методологією культурологічної і мистецтвознавчої соціології.

У межах конкретного дослідження виокремлюють методи, які належать до теоретичного етапу розроблення програми (визначення об'єкта, предмета, мети і завдань, висунення гіпотези (гіпотез), попереднього системного аналізу об'єкта, аналізу основних понять), і методи емпіричного етапу (збору інформації, формування відбірки, розробка інструментарію, обробка та інтерпретація даних).

Від чіткого визначення методологічної основи значною мірою залежить досягнення мети і завдань наукового дослідження. Під *методологічною основою* дослідження слід розуміти *основне, вихідне* положення, на якому базується наукове дослідження. Методологічні основи певної науки завжди існують поза цією наукою.

Методологія — учення про систему наукових принципів, форм і способів дослідницької діяльності — має *чотирирівневу структуру*. Нині розрізняють *фундаментальні (універсальні), загальнонаукові, конкретно наукові та спеціальні наукові* підходи, методи, методики і техніки, що застосовуються для успішного вирішення дослідницьких завдань.

Апологія методології у сфері знань, яка в західній науці відома під назвою Culture Studies, передусім потребує відповіді на запитання: культуролог сам обирає свій дослідницький шлях чи шлях обирає дослідника? Можна говорити про дві версії методологічних розробок у сфері культурології — *методологія «ante»* та *«post»*. Якщо розгорнутий опис методологічних засад виникає *«post»*, тобто *після* здійснення дослідження, методологічний апарат є пасивним. Якщо формулювання методологічних засад виникає *«ante»*, тобто *до* того, як розпочинається наукова розвідка, методологічний апарат є креативним. Така методологічна настанова конструює спосіб мислення та моделює майбутні аналітичні стратегії дослідника (Л. Стародубцева).

Звісно, оптимальним є поєднання обох типів: методологія *«ante»* зумовлює інтелектуальні моделі, стратегічні типи і принципові ракурси дослідження, а методологія *«post»* дозволяє детально окреслити конкретні етапи досягнення поставленої мети. Інакше кажучи, з одного боку, методологічний вибір суттєво впливає на результат, з

іншого, — будь-який результат потребує методологічного осмислення. Невипадково класичні праці дослідників культури — М. Мосса про «Жертвопринесення», а також А. ван Геннепа про «Обряди переходу» починаються з ґрунтового, багатовимірного аналізу методологічних підходів до явищ, які вивчаються.

Усвідомлена методологічна рефлексія дозволяє пізнавати не інтуїтивно, під впливом почуттів, а цілком усвідомлено, аналізуючи досліджувані явища культур. Саме методологічний апарат — згорнута концептуальна модель дослідження, його концентрована «євристична марка» — є критерієм інтелектуальної вишуканості й удосконаленості культурологічних студій.

Під **методологією культурології** слід розуміти комплекс інтелектуальних моделей, академічних традицій, пізнавальних підходів та методів, які групуються навколо концепту «культура». У вузькому розумінні, методологія культурології — це система принципів класифікації теоретичних концепцій, парадигм, шкіл у вивченні культури як цілісного явища. **Методи культурології** — сукупність аналітичних засобів, операцій, які використовуються під час аналізу культури і певною мірою конструюють предмет культурологічної діяльності (Л. Стародубцева).

2.2. Функції методології

Кожний науковець має орієнтуватися в пізнавальних можливостях наукових підходів і методів, їхніх функціях, що дозволить йому визначити найадекватніші для досягнення мети і завдань дослідження.

Методологія виконує певні **функції**.

— Забезпечує чіткість постановки проблеми (наукової чи практичної) як за змістом, так і за формою. Інакше кажучи, на основі визначених принципів і методологічних норм уможливають коректно сформулювати наукову проблему.

— Здійснює світоглядну інтерпретацію підсумків дослідження. Будь-яке відкриття, будь-які нові факти потребують пояснення і долучення до існуючої знанневої системи. Постає проблема: або намагатися пояснити їх з позицій відомої методології, або переглянути деякі її принципи чи віднайти власний, новий науковий підхід чи метод, що зумовить збільшення знань і змін у світосприйнятті, забезпечить певний інноваційний розвиток науки.

— Дозволяє розробляти стратегію розвитку і тактику культурологічної науки та практики. Звісно, вчені, які дотримують різних

методологічних принципів, визначають подальші перспективи порізному. У ситуації вибору майбутніх шляхів культурного розвитку ці питання є особливо актуальними: європеїзація чи повернення до національних джерел, глобалізація чи збереження етнічної самобутності. Успішне вирішення цього питання залежить від того, чи стане методологія найдоказовішою, найадекватнішою.

– Стимулює процес розвитку науки і практичної діяльності. Застарілі методологічні принципи не відповідають новим науковим фактам, не спроможні когось до чогось стимулювати. Саме тому й відбувається зміна методологічних підходів. Усвідомлення нових перспектив і чітке розуміння того, що вже відомо, а що ні, «стимулює» дослідників до наукової діяльності, а «методологічний прожектор» висвітлює нові напрями творчого пошуку.

– Надає конкретні засоби для вирішення поставлених завдань. Історична культурологія, етнокультурологія, геополітична, соціокультурна та психоаналітична інтерпретація культур — усі вони мають власний теоретико-пізнавальний інструментарій. Фактично, кожен із методологічних підходів передбачає використання його адептами специфічних засобів і методик, без опанування яких не можна вирішити жодну теоретичну і практичну проблему.

– Дозволяє описати й оцінити діяльність дослідника чи практика і розробити рекомендації та правила, тобто ті норми, якими має користуватися культуролог у своїй діяльності. Йдеться про аналіз самої структури діяльності, яка містить мотивацію, цілі, завдання, дії, засоби, методи, ресурси, оцінку результатів. Методологія вможливає дослідити не лише об'єкт, але й суб'єкт, що надто важливо для культурології, в якій об'єкт і суб'єкт пізнання нерідко збігаються.

– Визначає способи здобуття нових наукових знань, які відображають динамічні процеси та явища.

– Забезпечує різноаспектність отримання інформації щодо процесу чи явища, що вивчається.

– Допомогає введенню нової інформації до теорії культурологічної науки.

– Забезпечує уточнення, збагачення, систематизацію термінів і понять у науці, тобто формування її поняттєвого апарату.

– Створює систему наукової інформації, яка базується на об'єктивних фактах і логіко-аналітичних інструментах наукового пізнання.

Таким чином, можна підсумувати: *методологія культурології* — це концептуальний виклад мети, змісту, наукових підходів і методів

дослідження, які забезпечують отримання максимально об'єктивної, вірогідної, систематизованої інформації про культурні об'єкти, процеси та явища.

2.3. Методологічні засади культурології як науки

Специфіка становлення культурології зумовлена її багатовимірністю, оскільки формується на межі соціальних і гуманітарних знань про людину й суспільство, вивчає специфіку розвитку матеріальної та духовної культури цивілізацій, етносів, націй у культурно-історичному просторі.

Аналіз сучасних публікацій учених-культурологів дозволив виявити декілька концептуальних підходів до формування методологічних засад культурології як науки. Одні науковці вважають, що культурологія як наукова галузь на етапі свого становлення та розвитку має активно запозичувати й ефективно використовувати наукові підходи і методи усталеніших наук: філософії, соціології, психології та ін. Інші доводять, що нинішній стан методології характеризується необхідністю вироблення новітніх концепцій, визначення структурних засад, механізмів впливу на пізнання і практику життєдіяльності соціуму. Набутий у попередні роки методологічний потенціал виявився вичерпаним, а нові завдання культурології складно вирішувати на основі колишніх методологічних підходів. Саме ці чинники потребують якісної модернізації методології культурологічного знання.

Серед нагальних теоретико-методологічних проблем сучасної культурології в Україні О. Антонюк виокремлює такі:

- створення системи найзагальніших принципів, положень і методів, що становили б пізнавальну основу осмислення як загальних тенденцій у сучасній українській культурі, так і окремих суспільно-культурних явищ, зокрема трансформаційних процесів у культурі, формування національного культурного простору та впливу глобалізації на культуру і свідомість суспільства;
- вироблення прийомів, способів та процедур дослідження для:
 - а) подолання радянських стереотипів у тлумаченні явищ української культури та культур різних етнічних груп України;
 - б) осмислення впливу вітчизняної культури на процеси демократизації суспільства, громадянського націєтворення, європейської інтеграції України;

- в) формування основних понять і категорій; з'ясування перспектив розвитку української ментальності в контексті світової культури;
- г) аналізу систем ціннісних орієнтацій у різних культурах, вивчення засобів розмежування культурного простору;
- г) вивчення історичних систем комунікацій, форм міжетнічного та міжкультурного взаємовпливів тощо.

Існує думка, що як самостійна галузь соціально-гуманітарних знань культурологія має виробити власну методологію, здатну забезпечити дослідження проблем локальної культури в контексті загальносвітових цивілізаційних процесів. У кінцевому підсумку культурологія як самостійна наукова галузь має презентувати в сучасному науковому просторі власний науковий підхід або метод. Нині таким специфічним підходом є *культурологічний підхід*, що набуває ознак загальнонаукової методології (О. Кравченко, Л. Стародубцева, В. Шейко). Водночас усі традиційні й інноваційні підходи і методи мають право на співіснування в культурологічному і мистецтвознавчому дослідженні.

На сьогодні склалося три основні концепції, які окреслюють проблемність методологічних засад культурології:

- культурологія як інтегративна сфера знання не має власної методології;
- дослідники явищ культури необхідно користуватися набором специфічних методів, притаманних виключно дослідженням культури (наприклад, функціональний підхід Б. Малиновського, структурно-антропологічний метод К. Леві-Строса тощо);
- культурологія ґрунтується на загальнонауковій методології, водночас має власну методологічну платформу, а саме: її притаманна стратегія методологічного плюралізму.

Плюралізм (лат. *pluralis* — множинний) — методологічна настанова та філософське вчення, згідно з яким існують декілька (або множина) незалежних начал буття або засад знань, які не створюють абсолютної єдності (атомізм, монадологія, прагматизм В. Джеймса, персоналізм, неотомізм тощо). Поняття плюралізм уперше використав Г. Вольф (1712). Плюралізм як виявлення різних думок, орієнтацій, оцінок є характерною особливістю демократичного суспільства. *Методологічний плюралізм* — базовий принцип пізнання в інтелектуальній ситуації кризи постпозитивізму («Анархічна теорія пізнання» П. Фейєрабенда) й існування різноманітних теорій постмодернізму.

Це своєрідна *метастратегія*. Вона передбачає вміння використовувати значний спектр різноманітних підходів і методів, усунення меж професійно вузько орієнтованого знання. У цьому полягає головна методологічна інтенція культурології — це спроба пов'язати різні сфери знань у пошуку втраченої цілісності розуміння культурних явищ.

Існують принаймні *три моделі* розуміння культурології.

Згідно з першою, культурологія є *метанаукою*, тобто своєрідною меганаукою, яка синтезує знання про культуру, що сформувалися в інших сферах гуманітаристики — філософії, соціології, історії, релігійстві, мовознавстві, мистецтвознавстві тощо.

Відповідно до другої, культурологія — це *міждисциплінарна сфера*, яка має «спільну територію» з науками, що містять знання про ті чи інші аспекти культури.

Згідно з третьою, культурологія — це цілком самостійне *пограничне знання*, що має власні специфіку, предмет і методологію, тому вона лише межує з іншими науками.

Усі три моделі можливі, але найадекватнішою для сучасної науки є друга: культурологія — це міждисциплінарна сфера пізнання зі змінюваними поняттєвими та когнітивними межами. Можливо, тому культурології притаманна відносно вільна міграція методів.

Саме синтетичний спосіб пізнання, не обмежений нормативними межами тієї чи іншої гуманітарної дисципліни становить специфіку методології культурологічного дослідження.

- Методологією культурології є комплекс інтелектуальних моделей, академічних традицій, пізнавальних підходів і методів, які групуються навколо концепту «культура».
- Головна теоретико-пізнавальна стратегія культурології як синтетичної міждисциплінарної сфери знання — стратегія методологічного плюралізму.
- Культурології притаманні так звані «м'які» (soft) та «ситуативні» (ad hoc) методології. Це зумовлює вільну міграцію методів між культурологією й іншими гуманітарними науками: філософією, історією, соціологією, психологією тощо.
- Методологія виконує важливі функції в теоретичній і практичній діяльності культуролога: забезпечує чіткість постановки проблеми, здійснює світоглядну інтерпретацію результатів дослідження, дозволяє розробляти стратегію розвитку науки та практики, стимулює процес їхнього розвитку, надає конкретних засобів для вирішення поставлених завдань, дозволяє описати й

оцінити саму діяльність культуролога. Така методологічна рефлексія є ознакою інтелектуальної вишуканості, академічної коректності та професійності у сфері культурології.

Складність предмета культурології й тісні зв'язки з іншими науками зумовлюють різноманітність підходів і методів, що використовуються для вивчення різних аспектів феномену культури. Поряд з методами, які застосовуються будь-якими науками, існують власне культурологічні підходи і методи.

Перший, найвищий рівень методології культурології, як і інших наук, — загальнофілософський, діалектичний підхід. Діалектика як методологія пізнання розкриває об'єктивну діалектику самої дійсності.

До загальнонаукових належать підходи та методи, що мають філософське обґрунтування: емпіричний і теоретичний, спостереження й експеримент, виокремлення й узагальнення, абстрагування та конкретизація, аналіз і синтез, індукція та дедукція, опредмечення і розпредмечення, формалізація й актуалізація, історичний та логічний, рефлексивний і аксіоматичний тощо.

Ці підходи й методи рівною мірою забезпечують результативність досліджень як у філософії, так і в інших науках: точних, природничих (астрономії, фізиці, хімії, математиці, біології, медицині та ін.), технічних (електротехніці, машинобудуванні тощо), гуманітарних (філології, психології, культурології, мистецтвознавстві, соціології, історії, юриспруденції та ін.). Відповідно до особливостей досліджуваної проблеми й змісту поставлених завдань, здійснюється *вибір* базових (пріоритетних) підходів і методів та їхнє варіювання під час того або іншого, зокрема й культурологічного, дослідження. У процесі вивчення різних аспектів культури означені підходи і методи застосовуються згідно з поставленими завданнями дослідження, але, зазвичай, початкова фаза дослідження передбачає збір та узагальнення емпіричних даних.

У культурології широко застосовують такі методи: аналіз і синтез, індукція й дедукція, опредмечення та розпредмечення, абстрагування, актуалізація й ін. Ці методи доволі повно описані в теоретико-методологічній та філософській літературі, філософських словниках, енциклопедіях і широко використовуються в усіх науках, але в кожній з них мають свої особливості. Усі *базові* підходи й методи рівною мірою забезпечують фундаментальність досліджень, є ефективним інструментом для всіх наук, незалежно від того, у яких предметних сферах вони застосовуються.

Не лише зазначені (базові) підходи і методи забезпечують здобуття нових знань про предмет дослідження. Цьому також сприяють й інші *загальнонаукові методи*, які широко використовуються на практиці: описовий, порівняльний (компаративний), порівняльно-історичний, структурний, типологічний, структурно-типологічний, системний, моделювання, реконструктивний, синергетичний та ін., які часто називають *підходами*.

Методи поділяють на *емпіричні* (описові), які лише фіксують існуючий стан дійсності (опис, спостереження, експеримент, моделювання), і *теоретичні*, пов'язані з узагальненням емпіричних даних, аналізом сутності явищ, що вивчаються. До загальнонаукових теоретичних методів пізнання належать: системний, діяльнісний, функціональний, типологічний, синергетичний, інформаційний, культурологічний, аксіологічний та ін.

Загальнонаукові підходи і методи становлять особливу групу науково-дослідницьких технологій. Вони розробляються й формуються в тій чи іншій конкретній науці й можуть запозичуватися із суміжних наук, відповідно до поставлених завдань. Однак в умовах запозичення корегуються правила їхнього застосування згідно зі специфікою конкретної наукової дисципліни, конкретного предметного поля.

Загальнонаукові підходи і методи забезпечують детальнішу розробку проблеми, аналізують предмет дослідження в різних аспектах. Їхньою особливістю є те, що вони можуть корегуватися, набуваючи щоразу нових властивостей, залежно від предметного поля кожної конкретної науки. Загальнонаукові підходи та методи дослідження посідають у культурології головне місце. В останні роки саме вони багато в чому визначають її змістовий розвиток. Але ефективність їх використання безпосередньо залежить від того, наскільки успішно здійснено адаптацію загальнонаукових підходів і методів, відповідно до специфіки культурологічної проблематики.

На основі загальнонаукових методів поступово формуються й спеціальні (конкретнонаукові) підходи і методи, які, зазвичай, використовуються лише в межах певної предметної сфери, що дозволяє здійснювати дослідження зважаючи на специфіку конкретної галузі знання.

Серед методів, розроблених безпосередньо в предметній площині культурології, можна назвати: реконструкції культурних полів; моделювання культурних об'єктів; соціокультурний історико-генетичний;

мозаїчних реконструкцій; соціокультурних спостережень; соціопсихологічних і соціокультурних інверсій та ін. (В. Селіванов).

Зазначені спеціальні методи зазвичай не застосовуються у сфері інших наук у зв'язку з тим, що обмежені особливістю конкретного предмета дослідження, у цьому разі — культурологічного.

Будь-яке наукове дослідження може здійснюватися з використанням спеціальних, а також філософських, загальнонаукових і конкретнонаукових підходів та методів. Культурологія, як і інші науки, у своєму розвитку повністю залежить від ефективності підходів та методів, методологій дослідження, методик і технологій. Це потребує особливої відповідальності дослідника, культури в сучасному науковому просторі.

2.4. Культура як специфічний об'єкт і предмет дослідження

У методології культурологічного дослідження слід розрізняти поняття *об'єкта дослідження* й *культури як об'єкта* дослідження. *Об'єкт* дослідження — той фрагмент навколишньої дійсності, предметного, матеріального світу або ідей, духовного життя, що зацікавлює дослідника не сам по собі, а як *носії* ще не розкритих властивостей, не пізнаних протиріч. Інакше кажучи, об'єкт (носії) необхідний для того, щоб у конкретному явищі або чітко визначеному просторі об'єкта мати можливість виокремити для спеціального дослідження сукупність конкретних властивостей, що безпосередньо цікавлять ученого.

Відомий історик і методолог академік І. Ковальченко навів таке визначення поняття «об'єкт дослідження (пізнання)»: об'єкт пізнання — це сукупність якісно певних явищ і процесів реальності, істотно відмінних від інших об'єктів цієї реальності за основними ознаками і законами функціонування й розвитку.

Явища, що становлять безпосередній інтерес для вченого, у методології дослідження позначаються як *предмет* дослідження, а матеріал, у який «уписаний» предмет дослідження, прийнято називати *об'єктом*, тобто носієм досліджуваних властивостей і процесів.

Культура може бути як *об'єктом*, так і *предметом* дослідження. Культура — це **метаоб'єкт**. Вона є носієм тих властивостей, які становлять предмет інтересу різних наук — історії, соціології, етнографії, археології, психології, медицини, філології, мистецтвознавства, філософії, релігієзнавства та ін. У цьому разі поняття «культура» в

системі поняттєвого апарату означених наук набуває іншого змісту, що відповідає інтересам кожної з названих наук. Культура в поєднанні з предметом будь-якої із зазначених наукових дисциплін — лише *зовнішня умова* для виокремлення тих або інших *історичних, соціологічних* та інших закономірностей. Використовуючи поняття культури під час розробки власного предмета, «культурою» називають особливі значущі історичні фактори, соціальні інтереси, етнічні особливості, традиції та звичаї, археологічні знахідки й інші компоненти предметної сфери кожної з гуманітарних наук. Звісно, культура як явище, пов'язане з усіма процесами життєдіяльності людини, тією чи іншою мірою дотична до предметної сфери будь-якої гуманітарної дисципліни. У зв'язку із цим у кожній з гуманітарних наук одним з об'єктів дослідження є *культура*. Але певна обмеженість внеможливорює гуманітарним наукам зрозуміти й розглядати культуру як *цілісність*. Уявлення про неї складається в межах кожної з них винятково за результатами безпосереднього зіткнення з тією групою властивостей культури, які були виявлені. М. Каган зазначає, що спроба підсумувати різні визначення і розуміння культури, здійснена А. Кребером і К. Клакхоном у 1952 р. в монографії «Культура», реалізувалася в просте угруповання зібраних ними 180 різних дефініцій, що доволі виразно свідчить, яким різноаспектним є досліджуване явище і наскільки хаотичною — загальна картина його наукового вивчення. Безліч культурологічних теорій пояснюється насамперед використанням підходів до культури різних наук, абсолютизацією, виведенням на філософсько-категоріальний рівень кожного із цих нових по своїй суті підходів.

Звідси формулюється висновок: культуру необхідно осмислити в реальній *цілісності* й повноті конкретних форм її існування, структури, функціонуванні й розвитку.

Культура дотична до будь-яких процесів, що відбуваються в системі суспільних відносин, усюди, де діє й просто присутня людина, іноді впливає. Це й уможливорює долучення культури до досліджень у різних гуманітарних науках. Але культура в такому разі насамперед є об'єктом дослідження, оскільки представники гуманітарних дисциплін убачають у ній не самотійну сутність, а певну зовнішню силу. Культура сприймається різними науковими дисциплінами як *зовнішнє*, що йде іззовні, *втручання* в перебіг історичного розвитку й сферу історії, процес формування та функціонування соціальних зв'язків, соціологію, стан і розвиток етнічних осередків і етнографію, становлення й еволюцію людства, археологію та ін. Але зазвичай у

центрі уваги будь-якої гуманітарної науки — власні інтереси, тобто ті проблеми і явища, які безпосередньо пов'язані з предметною сферою, долучаючи їх до самостійної та професійно орієнтованої проблематики.

Виятом не є й така дотична до культурології наука, як філософія. Звертаючись до культури в межах своєї предметної сфери, культурологія для філософії, так само як і гуманітарних наук, становить не предмет, а об'єкт дослідження, адже для філософії культура — не явище, а ідея, яку і досліджує філософія. В. Межуєв зазначає, що все у філософії набуває форми ідеї, стає ідеєю. Й ідея культури, певно, — це не просто сума емпіричних і теоретичних узагальнень про культуру, а своєрідний «концепт», покликаний вирішувати інше завдання, ніж просто наукове пізнання культури в її різноманітні й наочно сприйнятних формах прояву.

Водночас культура як *об'єкт* може існувати й безпосередньо в *культурологічному* дослідженні в тому разі, коли в межах того або іншого явища, яке може атрибутуватися як явище культури, досліджується не весь об'єкт, а лише певний аспект. Дослідник обирає культуру як *об'єкт* дослідження, з *урахуванням її визначеності, але мета й завдання* дослідження орієнтують його лише на окремі аспекти її прояву, які стають визначальним для конкретного дослідження предметом пізнання.

Предмет дослідження — основа дослідницького інтересу, оскільки це поняття відбиває цілеспрямовану зацікавленість ученого у вивченні конкретної предметної сфери, процесів або властивостей, що стали пріоритетними у виокремленому об'єкті дослідження.

Для дослідження культури в контексті *культурології* важливе не стільки врахування багатогранності цього явища, скільки, навпаки, усвідомлення її *цілісності*. У цьому й полягає відмінність культурологічного підходу від підходу будь-яких інших конкретних наук. Специфіка культури як предмета дослідження полягає в тому, що її складно виокремити в органічній цілісності з об'єктів і явищ навколишнього світу.

Академік І. Ковальченко так визначає співвідношення між поняттями об'єкт і предмет дослідження. Оскільки практично пізнання на будь-якому історичному етапі свого розвитку охоплює лише частину реальності, необхідне поняття, що розкриває саме цей зміст об'єкта пізнання, процес. Таким поняттям є *предмет* пізнання. *Об'єкт пізнання* — це певна об'єктивна реальність, а *предмет* — ті аспекти й ознаки об'єкта, які розглядаються в дослідженні. Інакше

кажучи, культуролог має уточнити, який аспект в об'єкті він обере предметом дослідження. Тобто він має визначити і виокремити власності й особливості культури, пов'язані із завданням дослідження.

Особливе місце культури, її форма вможливають унікальні методи дослідження. Саме тому культуру не можна вивчити за допомогою методів тих наук, предметом яких слугують предметний світ, матеріальна дійсність. Але її не можна вивчити й методами тих наук, де досліджуються ідеальні форми, пов'язані з мисленням, об'разним сприйняттям, почуттями, станом свідомості. Перебуваючи в граничній ситуації між реальним та ідеальним, несвідомим і свідомим, зовнішнім та внутрішнім, культура як об'єкт і предмет пізнання може бути визначена або як щось доступне сприйняттю (наприклад, культура поведінки, культура слов'ян тощо), або як щось доступне уяві (духовна культура, культура мислення тощо). Ця споконвічна складність феномену культури свідчить про необхідність створення для її дослідження спеціальних методик та технологій, які вможливили б досягнути це явище, цілісно виокрепивши культуру як об'єкт і предмет дослідження, розкрити діалектику її існування в єдності протилежності людини й навколишнього світу.

Культурологія, або теорія культури — це комплексна гуманітарна дисципліна, метою якої є інтеграція наукового знання про культуру. Як відомо, вона виникла на межі філософії, соціології, психології, антропології, етнографії, мистецтвознавства, лінгвістики й інших дисциплін. Культурологія — система знань про сутність, закономірності існування, розвиток і способи осмислення культури.

Структура культурології, її методи та відношення до тих або інших наукових дисциплін є предметом дискусії. Деякі науковці розглядають культурологію як сукупність стосовно самостійних наукових дисциплін. Складність культурології як наукової дисципліни зумовлена неоднозначністю культури як об'єкта аналізу, вона є занадто багатогранною, внутрішньо суперечливою і складною.

Нині культурологія чітко поділяється на *два напрями*, що відрізняються своїми метою, змістом і методологією. З одного боку, існує *гуманітарне культурознавство*, основане на вивченні внутрішніх закономірностей і структур культури в її різних представницьких варіантах: література, мистецтво, мова, міфологія, релігія, ідеологія, мораль, наука. *Соціальна культурологія* пропонує іншу модель ставлення до культури, базується на об'єктивному й аналітичному ставленні до культурного життя суспільства. Предметом дослідження в цьому разі є рушійні мотиви реальної поведінки індивідів і груп, а

також принципів духовної регуляції різних сфер людського буття. Це надає можливості виявити соціальне значення культурних явищ у їхньому співвіднесенні з іншими сферами соціальної життєдіяльності, економікою, соціальними відносинами та політикою.

Культурологія передбачає єдність пояснення і розуміння. Кожна культура є системою смислів, яка має свою внутрішню логіку, яка осягається раціональним поясненням. Раціональне пояснення — уявна реконструкція культурно-історичного процесу, що не належить до його загальної сутності, виокремленої і зафіксованої у формах мислення. Це вможливило використання ідей та методів філософії, і це є загальною методологічною базою культурології. Як гуманітарна дисципліна культурологія передбачає елемент людської суб'єктивності, тому пояснення недостатньо для розуміння сутності культури. Вищим досягненням культурології є повнота розуміння, що дозволяє пізнати інші культури, зрозуміти власну.

Культурологія вивчає не тільки культуру загалом, але й окремі, часто доволі специфічні сфери культурного життя — взаємодії й навіть взаємопроникнення в інші дисципліни. Проблеми сучасної культурології пов'язані насамперед із проблемами перспектив людини, що визначає через культуру, зокрема чужу, сенс власного існування, його духовну нескінченність і вище призначення.

Співвідношення філософії культури й культурології таке саме, як і в інших науках, що пов'язані з відповідними філософськими дисциплінами (наприклад, натурфілософія й природознавство). Філософія культури характеризується органічним зв'язком гносеологічної, аксіологічної й метафізичної точок зору щодо проблеми.

У XIX і XX ст. поняття культури набуло поширення серед соціологів, психологів, публіцистів, політиків і навіть широких верств населення. Наприкінці XIX ст. склалася характерна для західної культурології традиція досліджувати культурологію в комплексі *антропологічних дисциплін*. Цей підхід щодо культури вперше застосовував Е. Тайлор, визначивши цілісний комплекс знань, вірувань, прав, звичаїв, характерні ознаки та звички, яких набуває людина як член суспільства. У цьому сенсі виокремлюють:

- *описові методи* вивчення культури, які надають можливості означити окремі елементи й прояви культури (наприклад, звичаї вірування, види діяльності);
- *антропологічні* — ґрунтуються на тому, що культура є сукупністю продуктів людської діяльності, світом речей, конфронтуючих природі;

- *ціннісні* — культура є сукупністю духовних і матеріальних цінностей;
- *нормативні* — смисл культури — норми і правила, що регламентують життя людей;
- *адаптивні* — культура — властивий людям спосіб задоволення потреб, особливий вид діяльності, за допомогою якої вони пристосовуються до природних умов;
- *історичний* — культура є продуктом історії суспільства і розвивається завдяки передачі досвіду, якого набуває людина, від покоління до покоління;
- *функціональний* — характеризує культуру через функції, які вона виконує в суспільстві, розглядає насамперед єдність і взаємозв'язок цих функцій;
- *семіотичні* — культура — система знаків, що використовуються суспільством;
- *символічні* — акцентують на використанні символів у культурі;
- *герменевтичні* — головний метод вивчення культури в множині текстів, які інтерпретуються й осмислюються людьми;
- *ідеаційні* — культура — духовне життя суспільства, ідеї та інші продукти духовної творчості, які накопичуються в соціальній пам'яті;
- *психологічні* — зв'язок культури із психологією поведінки людей і вбачають у ній соціально зумовлені особливості людської психіки; дидактичні — розглядають культуру як те, чого людина навчилася, а не успадкувала генетично;
- *соціологічні* — пропонують вивчати культуру як фактор організації громадського життя, сукупність ідей, принципів, соціальних інститутів, що забезпечують колективну діяльність людей.

2.5. Трансдисциплінарна методологічна рефлексія культурологічних і мистецтвознавчих досліджень

Друге десятиліття XXI ст. вважають *методологічним етапом* розвитку науки, який слідував після попереднього, *технологічного етапу*, що пов'язувався з активним упровадженням комп'ютерних і телекомунікаційних технологій в усі сфери людської діяльності. Актуалізація методологічного дискурсу в культурології та мистецтвознавстві пояснюється суттєвими змінами в культурно-мистецькому середовищі, у якому комплексно взаємодіють і наукові дисципліни означеного профілю, і, відповідно, наукове співтовариство, причетне до нього.

Зіставлення позицій сучасних науковців свідчить про наявність принципових розходжень поглядів на методологічну рефлексію культурологічних та мистецтвознавчих досліджень: 1) *монодисциплінарний* — поділ наукового простору на певну множину стосовно відокремлених сфер, які мають власний методологічний інструментарій, що постійно вдосконалюється; 2) *міждисциплінарний* — споріднені наукові дисципліни створюють міждисциплінарні дослідницькі поля, переносячи методологічні напрацювання однієї дисципліни до іншої; 3) *трансдисциплінарний* — поєднання знань, теоретичних і методологічних засад не лише споріднених, а й «далеких» наукових дисциплін для багатоаспектного вивчення об'єктів дослідження.

Усі складові й аспекти об'єктів, явищ, процесів у культурології та мистецтвознавстві є потенційними предметами досліджень. Існування монодисциплінарного підходу пояснюється зокрема тим, що людина, суспільство постійно існують у просторі культури. Однак не можна вважати, що культурологія вивчає кожний фрагмент цієї культури. Мистецтвознавець студіює твори мистецтва, культуролог — тексти, смисли, музеєзнавець — музейні предмети, колекції тощо. Міждисциплінарний і трансдисциплінарний підходи відповідають природі людського мислення, яке потребує не фрагментарного, а цілісного, системного знання про світ, і тому інтеграційні процеси набувають поширення в теоретико-методологічному дискурсі. Універсальність трансдисциплінарного підходу полягає в тому, що він дозволяє багатоаспектно вивчити об'єкт дослідження; з'ясувати загальні закономірності функціонування і розвитку культури та мистецтва; розглянути об'єкт дослідження в контексті культури як соціокультурного явища. У трансдисциплінарному дискурсі акцент дослідження зміщується: від вивчення культурних ознак об'єкта до місця об'єкта в системі «культура».

Інтеграційні процеси виходять на новий рівень, коли монодисциплінарна методологія більше не відповідає потребам сучасних досліджень об'єктів, що динамічно розвиваються, а формування наукового простору трансформується згідно з вектором трансдисциплінарності. У цьому контексті виникає потреба в новому дослідницькому інструментарії. Цей методологічний поворот у науці відзначають як вітчизняні, так і зарубіжні вчені.

Трансдисциплінарність посилює тенденцію об'єднання знань. Якщо ситуація міждисциплінарності пов'язана з перенесенням знань з однієї дисциплінарної сфери в іншу, то ситуація трансдисциплінарності передбачає в дослідженні залучення знань різних

наукових дисциплін з виходом за їхні межі з порушенням жорсткого дисциплінарного поділу.

Конкретна наукова проблема, актуальна, практично значуща, яка переважно належить до однієї з наукових дисциплін — культурології або мистецтвознавства, залучає до свого контекстного дослідження напрацювання й інших наук: це найчастіше відбувається у формі використання методологічного інструментарію. Методологія трансдисциплінарності надає нових можливостей для дослідження проблем культурології і мистецтвознавства на загальнонауковому рівні.

Трансдисциплінарність передбачає інтеграцію наукових дисциплін, синтез різноманітних дослідницьких практик, теоретичних понять, принципів, концепцій. Водночас кожна з наукових дисциплін зберігає свою специфіку, теоретичні засади і методологію. Необхідність у трансдисциплінарному дослідженні виникає тоді, коли постають нові проблеми, аналізувати які можливо лише на основі комплексу наукових дисциплін, оскільки засобів, що має одна конкретна дисципліна, виявляється явно недостатньо. Крім того, це дозволяє уникнути надмірної спеціалізації наук дисциплінарної обмеженості. Культуролого-мистецтвознавчий комплекс є трансдисциплінарним об'єктом, студіювання якого потребує залучення знань із різних дисциплінарних сфер.

Інтегративність методології культурології і мистецтвознавства проявляється, передусім, на рівні об'єкта, наукових підходів і методів. Дедалі очевиднішим стає розуміння цілісності сфери, що забезпечує функціонування знання та інформації в суспільстві. Формування комплексу є проявом інтегративних тенденцій у розвитку науки, які зумовлюють логіку трансформації предмета дослідження. Окремі його сторони можуть дістати повне або майже повне пояснення на основі уявлень, створених внутрішньою логікою розвитку предмета (на базі конкретнонаукових підходів і методів), інші перебувають у інтеграційному дослідницькому полі, потребуючи залучення методологічних засобів із граничних сфер. Кожний новий підхід чи метод надає нове знання, оскільки спонукає дослідника по-іншому конструювати об'єкт вивчення, відкриваючи в ньому ознаки, що забезпечують його якісну визначеність.

Формування комплексу наукових дисциплін культуролого-мистецького спрямування зумовлює створення своєрідного феномену трансдисциплінарного наукового простору. У його межах виникає новий тип проблем — трансдисциплінарний, вивчення якого не може обмежуватися монодисциплінарним знанням. Сюди можна віднести

дослідження базових категорій: «культура», «мистецтво», «медіа-культура», «музика», «театр», «балет», «танець» та ін. Концептуалізація проблем визначає напрями, які потребують консолідації знань із різних наукових сфер.

Сучасна дослідницька практика й апробація наукових результатів свідчить про те, що монопольного права на вивчення культури і мистецтва не існує. Спроби окремих представників конкретних наукових дисциплін означити пріоритет своєї методології зумовлюють односторонність й абстрактність теорій. Одним з основних принципів постнекласичної науки є міждисциплінарність і трансдисциплінарність у дослідженні складних систем, які самоорганізуються. Це водночас передбачає певний консенсус під час формування методологічного інструментарію з загальнонаукових підходів і методів тих наук, на межі яких досліджується той або інший аспект культури чи мистецтва.

Наукові підходи і методи, поряд з об'єктом-проблемою, становлять другу суттєву особливість трансдисциплінарного дослідження. Синтез знання досягається саме за допомогою методології. Феномен трансдисциплінарності культурологічних та мистецтвознавчих досліджень пов'язаний з адекватним застосуванням наукових підходів і методів, найближчих до напрямку універсалізму в сучасному науковому знанні. Нині в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях активно використовуються філософські, загальнонаукові, спеціальні (конкретнонаукові) підходи і методи. Серед загальнонаукових підходів особливо продуктивними слід уважати *історичний, системний, структурно-функціональний, діяльнісний, аксіологічний, культурологічний, феноменологічний, герменевтичний, компаративний, семіотичний, синергетичний, психоаналітичний, соціологічний, комунікативний, когнітологічний* та ін. підходи, хоча їхній пізнавальний потенціал далеко не вичерпаний. Водночас виникають нові перспективи у зв'язку з методологічними інноваціями в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях, появою сучасного інструментарію, зокрема «онлайн-досліджень», «якісного аналізу», аналізу «великих даних» та ін. Співіснування різних підходів цілком допустиме, якщо вони зумовлені завданнями дослідження й обґрунтуванням авторської позиції. Найпродуктивнішою є співдружність теорій, різних концепцій, здатних збагачувати одне одного. Проблема системної взаємодії декількох теорій у межах однієї наукової дисципліни в умовах поліконцептуальності набуває особливої актуальності.

Рефлексія наукового осмислення об'єкта дослідження передбачає використання як фундаментальних, загальнонаукових, так і конкретнонаукових або спеціальних підходів та методів. Водночас вони мають застосовуватися з точки зору *предметного поля культури*.

До загальнонаукової методології належить культурологічний підхід, який інтегрує методи наукового пізнання філософії, соціології, історії, психології, мистецтвознавства, етнографії, антропології, релігієзнавства тощо.

Культурологічна думка не обмежується чіткими науковими підходами до культури (загальнонауковими або спеціалізованими методологіями): вона розглядає спеціалізовані форми культури (мистецтво, мораль, релігію), повсякденні форми культурної свідомості, у ній власне наукові способи пізнання органічно поєднуються з художніми і навіть релігійно-містичними рефлексіями. Однак культурологічний підхід, безпосередньо пов'язаний з методами інших гуманітарних наук, не є їхньою абстрактною сумою (А. Запесоцький, А. Марков).

Якщо філософія, інтерпретуючи проблеми в межах свого методу, вводить їх в абстрактний контекст аналізу, надаючи статусу «вічних проблем» буття, то культурологія долучає до свого предметного поля соціально-культурні феномени, що є об'єктами аналізу інших гуманітарних наук.

На відміну від мистецтвознавства, культурологія не обмежується емпіричними фактами та їхньою інтерпретацією, а на основі концептуального аналізу культурних текстів відтворює культурний феномен в усій його онтологічній цілісності. На відміну від соціології, що вивчає суспільство як цілісну систему, окремі соціальні інститути, соціальні групи і спільноти, взаємовідносини між людиною і суспільством, закономірності поведінки індивіда в соціумі, культурологія акцентує на осмисленні взаємозв'язку культури й соціуму.

Потенційний діапазон концепцій і теорій культурології різноманітний (герменевтика, структуралізм, функціоналізм, еволюціонізм, дифузійнізм, синергетика тощо). Так, *герменевтика* дозволяє визначити основні принципи інтерпретації народної релігійної культури, проаналізувати її в контексті іманентних властивостей; *структуралізм*, що містить, зокрема, *семіотичний* аналіз складних кодів її артефактів, орієнтує на розуміння змісту народної релігійної культури; *соціальна психологія* сприяє осмисленню відношення між культурним феноменом і суспільством, розкриттю специфіки народної творчості. *Функціоналістські теорії* створюють методологічну основу

щодо осмислення функцій, які культура виконує для задоволення життєвих потреб особистості та суспільства.

Окреме місце в культурологічному пізнанні посідає *аксіологічний аналіз* культури. На відміну від аксіології як філософського вчення про цінності, їхню метафізичну сутність, аксіологія в її культурологічному вимірі створює основи для аналізу культури в контексті її інтерпретації як регулятивно-нормативної сфери життєдіяльності соціуму, а також розробки нормативної моделі. У культурологічному контексті аксіологічний підхід дозволяє визначити вектори і стадії змін цінностей культури в процесі соціогенезу. Він є важливою складовою під час вивчення процесів інкультурації, що пов'язані із засвоєнням індивідом певної системи культурних цінностей народу. Комплексний аксіологічний аналіз культури особливо важливий нині у зв'язку з проблемою пошуку нових культурних основ і орієнтирів існування українського суспільства, а також забезпечення соціальної взаємодії в українському соціумі.

Важливою складовою проблемного поля культурологічного пізнання є *культурна динаміка* — зміни, що відбуваються в українській культурі в результаті її самоорганізації, а також взаємодії з іншими культурами. Культурологічна думка поєднує концепції різних норм наукового пізнання, що дозволяє інтерпретувати динамічний процес культури із різних методологічних позицій — *еволюціонізму, дифузійнізму, структурно-функціонального підходу, теорії конфліктів, синергетики* тощо. Особливий інтерес становить дослідження нелінійних процесів розвитку культури як складної системи на основі методологічних принципів синергетики, що вможливило вивчити її зміни в нестабільних фазах її існування (кризи, біфуркації).

Сучасні *глобалізаційні процеси* актуалізують аналіз тенденцій розвитку української культури в умовах культурної різноманітності. Якщо філософія культури допомагає людині усвідомити найзагальніші виміри культури, то культурологія акцентує на різноманітності й відмінності культур. Обидва види знання — *філософське і культурологічне* — взаємодоповнюють одне одного, однак лише в контексті культурологічного підходу можна виявити детермінанти й специфіку регіональності української культури.

Тобто в межах культурології відбувається зміщення акцентів від загального (це передбачає єдність культур) до одиничного, унікального, що зумовлює культурну різноманітність. По суті, проблема полягає у визнанні цінності та різноманітності культур як норми сучасного буття, осмисленні принципової сумісності «Свого» й «Іншого».

Розкриття проблеми різноманітності й ідентичності в межах культури потребує конструювання нової методологічної моделі дослідження цього феномену, яку можна створити на принципах *мультікультуралізму* і *міжкультурного діалогу*. Такий підхід має практичне значення для визначення принципів гармонійного розвитку української культури в контексті глобалізації.

Реалізація культурологічної моделі дослідження дозволяє не лише розкрити сутність феномену культури, його діалектичний взаємозв'язок із суб'єктом творчості і соціумом, визначити принципи її гармонійного розвитку, а й здійснити верифікацію висновків на основі аналізу емпіричного матеріалу.

Аналіз методологічної рефлексії культури останніх десятиліть виявив дві взаємопов'язані закономірності: 1) посилення вимог до вибору й адекватного застосування наукових підходів та методів дослідження культури і мистецтва; 2) закономірність, згідно з якою основні «проблемні зони» подібних досліджень зосереджуються навколо однієї категорії — «методології». У дисертаційних дослідженнях (курсівих, дипломних, магістерських працях) гуманітарного спрямування загалом та культурологічних і мистецтвознавчих зокрема є розділ (пункт), присвячений обґрунтуванню методологічних засад наукового дослідження. Тут, часто без визначення пріоритетного, базового наукового підходу в довільній послідовності фіксується, що в «дослідженні використовувалися різні підходи» — і наводиться перелік стандартного набору: системний, культурологічний, діяльнісний, герменевтичний, семіотичний, феноменологічний тощо. Усі вони перелічуються без «прив'язування» до предметного поля аспектів дослідження, обґрунтування того, чому та які наукові підходи чи методи використано для вирішення того чи іншого конкретного завдання дослідження, досягнення мети, вирішення означеної наукової проблеми. Хоча науковці загалом можуть назвати певні методи, представників і навіть процитувати необхідні фрагменти їхніх праць.

Студенти і здобувачі наукових ступенів мають засвоїти такі основні правила:

- загальнонаукові підходи і методи мають бути осмислені і подані в контексті предметного поля наукового дослідження;
- обов'язковою складовою методологічної частини наукової праці мають бути конкретнонаукові або спеціальні методи;
- має бути сформована ієрархічна послідовність використаних наукових підходів і методів зважаючи на пріоритетність одного або кількох із них;

- слід чітко визначити, який з використаних наукових підходів чи методів уможливить вирішення того чи іншого конкретного завдання наукового дослідження.

Слід зазначити, що культуролог чи мистецтвознавець стикається з особливими труднощами, пов'язаними з парадигмальністю, відсутністю загальновизнаних методологічних засад як гуманітарних наук загалом, так і культурології й мистецтвознавства зокрема як самостійних наукових галузей.

Останнім часом відбулися зміни в культурологічній науці, яка набула статусу *самостійної наукової галузі*. Водночас це ускладнило діяльність учених-культурологів, потребувало вироблення відповідних теоретико-методологічних засад. Вони опрацьовувалися в межах інтегративних підходів, оскільки інтегративним є й саме поняття культури.

Після набуття культурологією статусу самостійної гуманітарної сфери розпочався процес пошуку її методу (методів), який би сприяв її інституціоналізації. Серед них класичні загальнонаукові підходи — системний, діяльнісний, історичний і відносно нові — синергетичний (М. Каган), граматичний (О. Розеншток-Хюссі), метод інтермедіальний (Н. Тишуніна), соціально-комунікаційний (А. Соколов), культурологічний (В. Шейко), етнологічний, інтертекстуальний, метод дискурсивного аналізу, які застосовувалися поряд із традиційними — біографічним, структурно-семіотичним, психоаналітичним, історико-функціональним, герменевтичним, компаративним підходами, а також методами контент-аналізу, феноменологічним, історико-культурної реконструкції, постструктуралізму та багатьма іншими.

Існує думка, що культурологія нині певною мірою виконує функції філософії, стає своєрідною «наукою наук». Особливо це підтверджується в ситуації визначення методологічної бази дослідження, коли власне філософські дефініції доповнюються культурологічним, герменевтичним, феноменологічним, семіотичним та іншими підходами.

Окрім того, практично всі явища суспільного життя та мистецтва мають статус культурних текстів, у межах яких виявляються різні форми художнього пізнання. Спостерігається певна «експансія» культурології в суміжні сфери гуманітарного знання — психологію, педагогіку, філологію, мистецтвознавство, що збагачує методологічне і категоріальне осмислення культурологічного чинника. За допомогою культурологічного підходу переосмислюються психофізіологічні, антропологічні поняття, які впливають на розвиток культури

і мистецтва, набуваючи статусу культурних феноменів. Це свідчить про *розширення об'єктів культурологічного аналізу*, за допомогою якого відкриваються нові методологічні можливості для дослідження мистецтвознавства, філософії, філології, педагогіки тощо.

Звертаючись до тієї чи іншої галузі мистецтва, дослідники оперують мовою культурологічних категорій, де сама *категорія цілісності*, як основа мистецтвознавчого дослідження, набуває статусу базового методологічного смислу. Культурологія в методологічному сенсі стає дедалі затребуванішою, оскільки достатньо наближена до предмета дослідження. Підтвердженням є те, що в процесі самовизначення в культурології сформувалося декілька її версій: *«семіотична»* (Ю. Лотман), *«літературознавча»* (С. Аверинцев, М. Гаспаров), *«діалогічна»* (В. Біблер), *«історична»* (Л. Баткін, А. Гуревич), *«структурно-функціональна»* (В. Топоров) та ін. Як і філософія, вона орієнтована на природничо-науковий компонент гуманітарного знання. Зокрема практично в усіх гуманітарних сферах активно використовується категорія *«культурної моделі світу»*, введена до наукового обігу А. Гуревичем, поділена на складові (*«мовна модель світу»*, *«морфологічна»*, *«авторська»*, *«національна»* тощо).

Аналіз наукових праць останніх років свідчить, що *культурологічний аспект*, який є основою (інколи завуальовано) конкретного мистецтвознавчого, лінгвістичного або літературознавчого дослідження, відкриває нові аспекти проблеми й об'єкти дослідження, інколи навіть породжує нові спеціальні методики аналізу: *культурних концептів, метод міфопоетичного аналізу художніх текстів, аналіз форм художньої свідомості (романтизму, модернізму, авангарду тощо) як текстів культури в єдності ідеології, поетики, мови, поведінкового комплексу*. Нині до найбільше використовуваних у категоріальному відношенні належать поняття *«культурний простір»*, *«культурне середовище»*, *«культурний комплекс»*, *«культурний текст»*, *«культурний дискурс»*, специфікою яких є принцип системності. Це пов'язано, по-перше, зі зверненням до нових сфер культури (наприклад, до *культури повсякденності*), по-друге, з розумінням процесу взаємопроникнення (*інтертекстуальності*) форм і текстів культури, на фоні чого другорядні явища набувають особливої значущості для розуміння природи художнього і ширше — *історико-культурного процесу*. У єдності *синхронного* і *діахронного* векторів цього руху формуються так звані *«культурогеми»*, тобто культурні мотиви, *«згорнуті»* у своєрідну культурну модель, що розгортається в новому ракурсі в процесі актуалізації її в історико-культурному

просторі. Саме тому йдеться про «культурні імперативи» і «культурні стратегії».

На рівні конкретних наук (культурології, мистецтвознавства, філології, антропології, історії тощо) застосовуються конкретно-наукові або спеціальні підходи чи методи відповідно до предметно-об'єктного поля окремої науки. Кожна наукова дисципліна, маючи власний науковий підхід чи метод, делегує його іншим наукам, водночас застосовуючи підходи і методи інших наук для проведення власних досліджень, один із яких є пріоритетним для досягнення мети й вирішення завдань наукового дослідження. На рівні «тексту» і можливих принципів його аналізу вони реалізуються в конкретних методах і методиках.

Таким чином, загальнонауковий, або універсальний, підхід реалізується в різноманітні своїх варіантів і трансформацій, зумовлених предметним полем та прикладними завданнями дослідження. Конкретнонауковий або спеціальний підхід, вироблений у межах культурології чи мистецтвознавства, використовується згідно з проблематикою дослідження. Відносно недавно дослідники започаткували такий методологічний аспект, як «культурологічний концептуалізм», який застосовується під час вивчення *концептів* різних культур та їх трансформації. Цей частковий метод виник у межах напряму гуманітарних наук, що вивчає культурні концепти, зокрема культурології та філології.

Зазначимо ще про один приклад функціонування ієрархії в системі методології. У межах *порівняльно-історичного методу* (в західній науковій традиції його часто називають крос-культурним, у вітчизняній науці ця характеристика має й інші смислові конотації) під час опису художньої культури може використовуватися *іконологічний* метод, а як методика — знаково-символічний аналіз (формується ланцюг: *знаково-символічний аналіз — іконологічний метод — порівняльно-історичний метод*). Може бути *історико-генетичний рівень* — дослідження явищ в їхньому генетичному зв'язку в контексті зародження та розвитку. Водночас будь-яка часткова методика може використовуватися в різних гуманітарних науках за допомогою різних методів. Такою є методика *інтертекстуального* аналізу фактів культури, який надає широких перспектив (у межах герменевтики і компаративістики, інших підходів), якщо його не зводити лише до пошуку безпосередніх запозичень та ілюзій. Це і зіставлення типологічно подібних явищ (творів, жанрів, напрямів) як варіацій на загальні теми та структури, і виявлення глибинної основи артефактів

(міфологічних, психологічних, соціально-прагматичних), аналіз їх у культурному контексті. За допомогою інтертекстуального аналізу виявляються: конкретний контекст, з яким «грає» твір; жанр, у якому його написано; система інваріантних для автора мотивів, сучасний соціокультурний контекст, у діалозі з яким формується текст; глибинний (міфологічний чи психологічний) архетип, реалізований у теорії, біографічний текст життя і творчості автора тощо. Тобто кожен спосіб аналізу використовується в різних комбінаціях, які визначаються предметом, метою і завданнями дослідження.

У культурологічних розвідках широко використовується *системний підхід* для дослідження будь-якого предмета вивчення, оскільки *культура* — це *системний феномен*, у якому можливі опис та аналіз окремих елементів системи в їхніх зв'язках і відношеннях, виокремлення системоутворювальних факторів. Це твердження базується на аксіомі, згідно з якою без системного підходу не існує гуманітарної науки (як, утім, і будь-якої іншої). Воно цілком доречне, оскільки системність — це властивість будь-якого культурологічного феномену, який сформувався (М. Каган). Саме в межах системного підходу цей учений запропонував *синергетичний підхід* до явищ культури, оснований на системності, цілісності, нелінійності, взаємодії хаосу й порядку, що широко використовуються в дослідженні і соціальних, і культурних процесів.

У межах системного підходу (залежно від завдань дослідження) виникають різні його розгалуження. Так, *повсякденність* як сфера культури, безумовно, має свій системоутворювальний комплекс, який як компонент можна долучити до інших системоутворювальних параметрів, а вони, водночас, є складовими іншої системи. Створюється ланцюг у вигляді взаємопроникних систем. Наприклад, під час вивчення культури повсякденності середньовіччя її, зазвичай, розглядають як систему, у якій визначаються не лише матеріальні чинники, але й чинники ментальності, простору та часу, її соціуму, естетики тощо. Тобто визначається не стільки сама повсякденність, скільки погляд на неї, ракурс. Водночас сфера повсякденності інтегрується в інші сфери культури — ієрархічну організацію соціуму, мову, мистецтво, науковий, релігійний аспект, у результаті можна дійти висновку про культуру середньовіччя як систему, картину світу, модель та ін. Невипадково в спектрі методології середньовіччя, як свого часу доведено школою «Анналів» та її послідовниками, значну роль відіграє методика *історико-культурної реконструкції текстів* (хронік, творів літератури, мистецтва, документів).

Важливо зрозуміти відмінність *системи* від *структури* в методологічному сенсі. Коли йдеться про структуру — визначається сукупність певних елементів, які перебувають один з одним у певних зв'язках. Система — це структура, яка розвивається, виконуючи певні функції. Відповідно, мова — система, що виконує певні функції: когнітивну, комунікативну та ін., має власну структуру, певним чином упорядковану, а отже, системоутворювальну. «Випадіння» якогось із елементів зі структури може зруйнувати систему. Однак у культурологічному сенсі можна стверджувати і про те, що «випадіння» якогось елементу культурної системи не стільки руйнує, скільки зумовлює нові якісні її зміни, перехід в інший тип або на інший рівень організації. Це набуває додаткової аргументації в контексті *інтерпретаційних методик* дослідження культурних текстів. Дослідники використовують переважно термін «системно-структурний» підхід або метод, якщо необхідно проаналізувати окремі елементи системи культури, їхні системоутворювальні функції.

У другій половині ХХ ст. в межах *порівняльно-типологічного методу* формується *принцип «діалогізму»* у вивченні культур. Він локалізується в межах не лише компаративістики, а й герменевтичного підходу (М. Бахтін), базується на діалогічному контакті між текстами та взаємодії *тексту* і *контексту* із залученням пізнавальних можливостей герменевтики. Це сприяє розширенню методологічних засад культурологічних досліджень.

Практично всі зазначені й інші наукові підходи і методи можна розглядати в контексті *міждисциплінарної та трансдисциплінарної методології*, оскільки сама культурологія тяжіє до полідискурсивності, «поліглотичності» (Ю. Лотман).

Нині склалася парадоксальна ситуація: з одного боку, культурологія намагається подолати методологічну узагальненість, створити власну методологічну стратегію, а з іншого — взаємодіє з методологічними стратегіями споріднених гуманітарних дисциплін (когнітивістика, комунікативістика, контент-аналіз та ін.). Це збагачує дослідницький інструментарій дослідника-культуролога чи мистецтвознавця, надає широких методологічних можливостей для наукового обґрунтування власної думки щодо перспектив розвитку об'єкта і предмета дослідження. У результаті в межах пріоритетного культурологічного підходу можливі різноманітні методи і методологічні практики (методики), що збагачують зміст дослідження, забезпечують його наукову новизну та практичне значення.

Отже, подібно до того, як культурологія формувалася на межі різних напрямів, її методологія на рівні кожної зі сфер і наукових спеціальностей опрацьовує зміст базового культурологічного підходу, долучаючи до його теоретико-методологічного потенціалу пізнавальні можливості інших наукових підходів, методів і методик. Відповідно, у кожній із цих дисциплін об'єкти вивчення часто тожні, однак предмети дослідження відрізняються, що в культурологічному дослідженні потребує широкого залучення пізнавальних можливостей різних наукових підходів, методів і методик, зважаючи на те, що вони відрізняються не лише в різних країнах, а й у різних школах і навіть у різних дослідників.

2.6. Філософська, загальнонаукова, конкретнонаукова (спеціальна) методології в культурологічних дослідженнях¹

Як відомо, у науці виокремлюють три типи підходів і методів:

- *філософські (фундаментальні, базові);*
- *загальнонаукові;*
- *спеціальні (конкретнонаукові).*

Філософські (базові) — це підходи та методи, які мають філософське обґрунтування, розкривають загальні шляхи (підходи) й принципи пізнання реальності, характеризують дослідницький процес загалом і застосовуються під час вивчення всіх проявів дійсності. Це: діалектичний, еволюційний та інші філософські підходи й методи, які використовуються в сучасних культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях.

Філософська, або фундаментальна, методологія є вищим рівнем методології науки, що визначає загальну *стратегію* принципів пізнання особливостей явищ, процесів, сфер діяльності. Філософська методологія виявляє смисл наукової діяльності та її взаємозв'язки з іншими сферами діяльності, тобто розглядає науку стосовно практики, суспільства, культури, людини.

Головним у сучасних наукових дослідженнях є *діалектичний метод*, який: орієнтує щодо пізнавальних завдань і можливостей; визначає, що саме виявляється в пізнанні речей та на які результати має очікувати дослідник; містить усі або частину категорій діалектичної логіки; виконує функцію впорядкування, систематизації здобутих знань, виявляє відмінності сутності від явища (В. Петрушенко).

¹ Використання філософської і загальнонаукової методології в мистецтвознавчих дослідженнях див. у відповідному розділі.

Як відомо, **діалектика** (від грецьк. «діалегомаї» — сперечатися, уміння вести розмову) у сучасному значенні це — світорозуміння — передбачає сприйняття світу як такого, що перебуває в русі, потоці змін, зумовлених єдністю та боротьбою внутрішніх протилежностей. Діалектика — це загальна теорія розвитку, метод сучасного наукового дослідження. Для плідної наукової творчості особливе значення мають основні закони діалектики: перехід кількості в якість; єдності і боротьби протилежностей; перехід від абстрактного до конкретного; закон заперечення заперечення та ін. Між діалектикою як *теорією*, *логікою* та *методом* існує сутнісна єдність, але наявні й певні відмінності, на які мають зважати дослідники.

Діалектика як філософський метод пізнання природи, суспільства і мислення є фундаментальним науковим принципом дослідження багатопланової і суперечливої дійсності в усіх її проявах. *Діалектичний підхід* надає змоги обґрунтувати причинно-наслідкові зв'язки, процеси диференціації й інтеграції, постійну невідповідність між сутністю і явищем, змістом та формою, об'єктивність щодо оцінювання дійсності.

З позицій діалектики культурні процеси — це внутрішньо суперечлива цілісність, що перебуває в стані постійних змін. На їхні зміст і функціонування суттєво впливають різні соціальні чинники: історія, політика, економіка, мораль, співвідношення національних і класових сил тощо. Досліджуючи культурно-мистецьку сферу, культурологи застосовують закони й принципи діалектики, розглядають культурні явища в єдності та боротьбі протилежностей, постійному розвитку й оновленні. Суттєве значення має і методологічне осмислення суперечностей як джерела та рушійної сили культурних процесів.

Закони діалектики потребують розгляду всіх проявів природи, суспільного життя і людського мислення в усьому їхньому різноманітті й взаємозв'язку, безперервних змінюванні і розвитку, переході кількісних змін у якісні, єдності й боротьбі протилежностей як джерела розвитку, зважаючи на єдність форми та змісту, явища і сутності, кількості та якості. Ці закони властиві самій об'єктивній реальності (об'єктивна діалектика), і тому є законами та принципами наукового пізнання (суб'єктивна діалектика), основою всіх інших рівнів методології й методів наукового пізнання. У цьому разі діалектика — загальна теорія, методологія і логіка наукового пізнання. Досвід та факти є джерелом, основою пізнання дійсності, а практика — критерієм істинності теорії. Діалектика як фундаментальний

принцип і метод пізнання має значні пізнавальні властивості. Однак вона не підміняє конкретнонаукові методи, пов'язані зі специфікою досліджуваної сфери. Діалектика виявляється в них і реалізується через них, відповідно до вимог спадкоємності й неперервності в методології.

Діалектичний підхід пізнання передбачає застосування наукових методів, що визначаються як філософські категорії теорії пізнання: аналіз і синтез, індукція й дедукція, порівняння, узагальнення, ідеалізація, класифікація, аналіз від абстрактного до конкретного тощо. Ці методи можуть використовуватися в будь-якій науці або пізнавальній діяльності, набуваючи специфічних ознак залежно від об'єкта і предмета пізнання.

До філософських належить **еволюційний метод**, що результативно використовувався на початковому етапі розвитку культурології спочатку англійською школою Е. Тайлора, а потім у першій половині XX ст. Л. Леві-Брюлем для аналізу зв'язку культури й особливостей мислення людини. Цей метод вивчає культуру як динамічну структуру з послідовними змінами.

Отже, фундаментальні або філософські принципи базуються на узагальнюючих положеннях, що відбивають найсуттєвіші властивості об'єктивної дійсності і свідомості з урахуванням досвіду, набутого в процесі пізнавальної діяльності людини. До них належать принципи *зв'язку* і *змінюваності*, що відображають взаємозумовлений і суперечливий розвиток явищ дійсності, *детермінізму* — об'єктивної причинної зумовленості явищ, *ізоморфізму* — відношень об'єктів, що відбивають тотожність їхньої структури та ін. Безумовно, змістова інтерпретація цих принципів варіюється відповідно до специфіки досліджуваного матеріалу (порівняємо, наприклад, розуміння ізоморфізму в математиці, геохімії і мовознавстві, природничих науках). Від тлумачення філософських принципів залежить обґрунтування наукового підходу в дослідженні тієї чи іншої галузі.

Учення, провідними ідеями яких є філософські концепції наукового пізнання, діалектичний метод і теорія наукової творчості визначають загальний підхід до вивчення проблеми, спрямовані на вирішення *стратегічних*, а не тактичних завдань, і пов'язані з ним опосередковано.

У культурологічних, як і будь-яких інших дослідженнях, суттєву роль відіграє логіка. Основою логіки (від грец. «базований на міркуванні») є фундаментальне поняття «логос» (поняття, судження, розум). Під *логікою* розуміють науку про загальні форми, закони,

засоби (методи), послідовність операцій мислення в будь-якій сфері знань. Засновником логіки є Арістотель. Особливу роль відіграє *логіка науки* — галузь знання, у межах якої до системи наукового знання застосовуються поняття та методи сучасної логіки, закони логіки науки, правила й процедури наукового дослідження. Ця галузь, сформована в першій чверті XX ст., розроблялася представниками неопозитивізму.

Кожному науковцеві слід знати і дотримувати законів логіки. Логічний зв'язок — певний усталений зв'язок між елементами думки, завдяки якому завжди можна отримати істинне судження. Існує ціла система законів логіки, проте найзагальнішими традиційно вважають чотири: тотожності, суперечності (несуперечності), вилучення третього, достатньої підстави. Їх дотримання є обов'язковим, свідчить про наявність інтелектуального потенціалу дослідника. У нетрадиційній логіці виокремлено ще декілька законів: іденпотентності, комутативності, асоціативності, дистрибутивності, поглинання.

До загальнофілософських методів дослідження, які використовуються культурологією, належить усе філософське знання — закони, категорії, принципи, методи, які використовує філософія в пізнанні природи, суспільства й людини. *Діалектична, системна філософія*, є загальною методологічною основою для різних форм пізнання й дослідження, зокрема для науки, якою прагне стати культурологія.

Другу категорію науково-дослідницьких підходів і методів створюють *загальнонаукові підходи і методи*, які застосовуються в усіх або багатьох науках і, на відміну від загальнофілософських методів, охоплюють лише певні аспекти науково-пізнавальної діяльності, є засобами вирішення дослідницьких завдань.

Загальнонаукові підходи становлять особливу групу науково-дослідницьких технологій: *описовий, порівняльний (компаративістський), порівняльно-історичний, структурний, типологічний, структурно-типологічний, системний, моделювання, реконструктивний, генетичний* та ін. Те, що загальнонаукові підходи та методи висвітлюють лише окремі аспекти пізнавальної діяльності, зумовлює застосування під час вивчення тих чи інших явищ декількох таких методів. Основна відмінність загальнонаукових методів від філософських (базових) полягає в тому, що загальнонаукові методи конкретніші, більшою мірою здатні враховувати специфіку предмета дослідження.

На філософських та загальнонаукових підходах і методах базуються **конкретнонаукові** (специфічні, спеціальнонаукові) підходи та методи, що застосовуються в тій чи іншій науці загалом. Їхнім

теоретичним базисом є теорії спеціальнонаукового рівня. Роль цих онтологічно спрямованих теорій у формуванні спеціально-наукових методів полягає в тому, що вони визначають ті методологічні принципи й нормативно-регулятивні вимоги, які становлять теорію підходу чи методу. Специфіка цих принципів і вимог визначається особливостями об'єкта пізнання відповідної науки. Зокрема історичну науку від інших суспільно-гуманітарних наук відрізняє те, що вона вивчає *минуле*. Це зумовлює напрацювання наукових підходів і методів, характерних саме для історичного дослідження.

Нині існують дві протилежні точки зору на існування суто *специфічних* наукових методів.

Одні науковці вважають: спеціальних методів, у яких би не існувало елементів пізнання, прийомів, що використовуються в інших науках, немає. У жодній науці не існує суто своїх неповторних підходів. Коли йдеться про метод тієї чи іншої науки, то поняття метод використовується в загальному смислі, оскільки жодна наука не користується одним методом, а застосовує в дослідженні цілу систему пізнавальних, певним чином субординованих підходів. Академік А. Берг підкреслював, що наука використовує різноманітні методи дослідження природи і суспільства, жодному з них не надаючи монополії. Відповідно до другої теореми Курта Гьоделя, розробленої ним у 1906 р., систему не можна оцінити засобами самої системи.

Існує й інша думка, згідно з якою кожна більш-менш розвинена наука повинна мати свої специфічні методи. І. Ільїн щодо творчої свободи в дослідженні наголошує, що науковий метод не є застиглою системою прийомів, схем і комбінацій. Творчий дослідник, на його думку, завжди виробляє свій *новий* метод. Це твердження набуло значного поширення в мистецтвознавчих дослідженнях, де однією з основних вимог до здобувачів наукового ступеня доктора наук висувається вимога віднаходження власного наукового методу.

І. Ковальченко в ієрархії методів наукового пізнання виокремлює найнижчий рівень, який, на його думку, створюють конкретно проблемні методи, спрямовані на вивчення конкретних явищ, що характеризують ті чи інші аспекти явища дійсності та є об'єктом пізнання відповідної науки. Суть цих явищ виявляється в теоріях конкретно проблемного рівня. Вони і визначають специфіку методології (теорії) конкретно-предметних методів, тобто тих принципів та вимог, на яких базуються методи. Звісно, що їх класифікація і характеристика можуть бути подані лише в спеціальному аналізі стосовно тих чи інших сфер тієї чи іншої науки. Таким чином, сукупність

наукових підходів і методів — це ієрархічно впорядкована система, до складу якої належать підходи і методи різних рівнів.

2.7. Специфіка використання загальнонаукової методології в культурологічних дослідженнях

Загальнонаукова методологія використовується не лише в культурології та мистецтвознавстві, а й в усіх або в переважній більшості наук. Водночас учені мають адаптувати загальну методологію до підходів і методів вирішення конкретних завдань культурологічного чи мистецтвознавчого дослідження.

До загальнонаукових підходів дослідження належать: *міждисциплінарний, історичний, системний, структурний, функціональний, діяльнісний, аксіологічний, антропологічний, феноменологічний, герменевтичний, культурологічний, термінологічний, компаративний, соціологічний, психоаналітичний, семіотичний, синергетичний, комунікативний, інформаційний, цивілізаційний та ін.*

Надто важливим у сучасних культурологічних дослідженнях є *міждисциплінарний підхід*. Для нього характерне використання теоретико-методологічного інструментарію різних галузей гуманітарного (і не лише) знання.

Міждисциплінарні (інтердисциплінарні, трансдисциплінарні) дослідження — культурологічні дослідження, у яких використовуються наукові підходи і методи двох або більше дисциплін. Вони набули особливої популярності, починаючи з 1960-х рр. Антропологія, структурна лінгвістика, семіотика, структуралізм, постструктуралізм значною мірою сприяли створенню міждисциплінарної парадигми сучасної гуманітаристики. Культурологія успішно реалізує ідеї *синтезу* (інтеграції) багатьох методологічних стратегій як прояв специфіки міждисциплінарності і трансдисциплінарності.

Міждисциплінарність культурології є наслідком «сумативної» її сутності (В. Межуєв), яка зумовлює методологічну компіляцію дослідження культури, а не розвиток оригінальної методології. Однак існує й інша думка щодо інтердисциплінарності культурологічних досліджень, що пов'язана зі складністю та багатогранністю феномену культури. У розумінні міждисциплінарності культурології виявляються два важливі моменти: по-перше, використовуються результати досліджень дисциплінарних сфер; по-друге, застосовуються підходи і методи цих наук з урахуванням їхніх можливостей вирішувати аналітичні культурологічні завдання. Отже, досягти

максимального успіху в сучасному науковому дослідженні, збагатити культурологічне знання можна лише на міждисциплінарній (інтердисциплінарній, трансдисциплінарній) основі. Поєднання в культурологічних дослідженнях різних наукових підходів та методів має підпорядковуватися предметному полю наукової галузі (спеціальності). Крім того, слід зважати на *пріоритетність* того чи іншого підходу та методу дослідження зважаючи на специфіку вирішуваної проблеми, об'єкта, предмета, мети і завдань наукової праці.

Сучасне науково-теоретичне мислення проникає в сутність об'єктів, явищ і процесів, що вивчаються, розглядає закономірності виникнення, становлення, розвитку, трансформації, що забезпечується застосуванням **історичного підходу** до вивчення.

У зв'язку із цим особливого значення набувають культурологічне вивчення історичного досвіду, аналіз та оцінювання історичних подій, фактів, попередніх теорій у контексті їх виникнення, становлення і розвитку. Історичний підхід надає змоги дослідити еволюцію виникнення, формування, розвиток процесів і подій культури в хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей і суперечностей. Згідно з ним, культура є продуктом історії суспільства й розвивається в процесі передачі досвіду, що набувається людиною, від покоління до покоління.

Історичний підхід — найефективніший для осмислення генези, просторово-часових змін культури внаслідок її саморозвитку і міжкультурної взаємодії. Він спрямований на вивчення того, як певні культура чи культурне явище виникли, які етапи чи стадії у своєму розвитку подолали і чим стали в зрілому вигляді. Найвищим результатом використання історичного підходу в науковому дослідженні є зміна чи уточнення *періодизації* культурного чи культурологічного об'єкта, предмета або явища.

Історичний підхід передбачає аналіз процесів, явищ, подій, окремих фактів історичного буття в тому контексті чи вимірі, у якому вони відбувалися (І. Ковальченко). До загальноісторичних методів (підходів) належать: *історико-системний*, *історико-генетичний*, *хронологічний* (або ретроспективний), *проблемно-тематичний*, *порівняльно-історичний* (або історико-порівняльний), *історико-класифікаційний* (історико-типологічний), *синхронічний*, *діахронічний* або *діахронний аналіз* (метод періодизації) тощо.

Історико-системний підхід надає можливості осмислити динаміку соціокультурних систем як таких на конкретно-історичному етапі розвитку. Реалізація передбачає концентрацію дослідницьких

зусиль на проблемах динаміки культури, походження культурних феноменів як системних об'єктів, змінюваності фундаментальних принципів і технологій організації та здійснення соціальної життєдіяльності співтовариств. Цей підхід сприяє пізнанню закономірностей і особливостей розвитку різноманітних культурних епох, типів культур, надає змоги глибше розглянути їх історичний взаємозв'язок і, навпаки, — за формальною відмінністю розкрити сутнісну подібність між ними.

Історико-порівняльний (історико-компаративний) підхід полягає в порівнянні різних культур. Розвиваючись у контексті історичного підходу, він дозволяє сутнісно порівняти об'єкти, що належать до різних культур: традицій, обрядів, настанов, досліджуваних в історичній проекції, виявити загальні і специфічні їхні характеристики, повторюваність культурних явищ, характерних для різних історичних епох і соціальних систем. Такий підхід застосовується до явищ, що перебувають на одній стадії розвитку.

Наприклад, аналізується одна епоха в різних культурах — Відродження в Італії, Іспанії, Франції, Англії, Німеччині, Голландії. Ґрунтовний аналіз і неординарні висновки про «осьовий час» надав К. Ясперс на основі цього підходу («Зміст і призначення історії»): те, що здавалося винятковим, є типовим, і водночас виявляються своєрідність, неповторність культурного явища (тобто загальне й особливе). Так, в історії вітчизняного театру був період, коли чоловіки грали всі ролі, але під час порівняння виявилось, що таку стадію мали всі театри середньовіччя в Англії, Китаї, Японії, Греції. А в театрі «Кабукі», наприклад, досі існує це явище, що характеризує своєрідність японської культури. У разі використання такого підходу паралельно досліджуються явища, що перебувають на одній стадії (І. Ковальченко).

Історико-генетичний підхід — один з визначальних під час вивчення культури, суть якого полягає в послідовному розкритті властивостей, функцій та змін досліджуваної реальності в процесі її історичного розвитку. Він дозволяє простежити генезу, визначити специфіку культурних об'єктів, процесів та явищ, що вивчаються.

У культурологічних дослідженнях історико-генетичний підхід дозволяє проаналізувати питання про виникнення того чи іншого явища в найдавніших пластах культури, складових різних культур (мистецтва, науки, моралі й ін.), порушити питання про закономірності виникнення самої культури, її історичної й соціальної зумовленості, дозволяє зрозуміти виникнення, становлення та розвиток

цього феномену. Цей підхід допомагає здійснити діахронний «зріз» досліджуваного об'єкта або процесу, тобто простежити його розвиток від моменту виникнення і донині.

Застосування історико-генетичного підходу в обов'язковому порядку передувє ґрунтовне вивчення фактологічних матеріалів, потребує ретельного осмислення проблемної ситуації, чіткого формулювання дослідницьких завдань. Найважливішою процедурою є гіпотетичне визначення часу й місця можливого прояву досліджуваного об'єкта. Пошук передбачуваного місцеперебування досліджуваного об'єкта визначається двома основними показниками: фіксацією найдавнішого факту існування об'єкта і того часу, коли форми об'єкта, нехай навіть найархаїчнішої, немає. Визначення *верхньої* й *нижньої* меж *наявності* і *відсутності* досліджуваного об'єкта дозволяє виокремити той проміжок часу, у межах якого й передбачаються його виникнення, становлення, розвиток та трансформація.

Послідовний аналіз різних форм детермінацій, що виникли і сформувалися в умовах та межах досліджуваного часового проміжку, поступово дозволить культурологові сформулювати обґрунтовані гіпотези виникнення досліджуваного об'єкта.

Обґрунтування гіпотези потребує ретельного вивчення всіх накопичених даних для того, щоб висунути обґрунтовану гіпотезу, проаналізувати й перевірити її на основі накопиченого матеріалу. Надалі гіпотеза може перевірятися на наявність нових даних, що виникають під час емпіричного збору фактологічного матеріалу. Залежно від результатів перевірки вона може бути доведена або спростована. Можливо, будуть отримані нові підтвердження висунутої гіпотези або виникнуть нові сумніви щодо її вірогідності, а це, водночас, змусить продовжити пошук близьких до істини гіпотез. Тривалий термін існування гіпотези, систематично підтверджуваної щоразу новими фактами, робить її сталою, переконує в її твердженнях.

У культурологічних дослідженнях за допомогою історико-генетичного методу можна з'ясувати не лише *причини*, що зумовили той або інший культурний об'єкт, явище або зміни, але й їхню *природу*. Саме вивчення, а також виявлення причин виникнення явища (об'єкта), його природи забезпечує головне в історико-генетичному дослідженні — визначення *сутності* об'єкта як сукупності найстійкіших і внутрішньо визначальних його властивостей.

У культурологічних дослідженнях важливим є *соціокультурний історико-генетичний метод*, що ґрунтується на трьох важливих положеннях:

- 1) зумовленості генезису будь-якого культурного явища або об'єкта причинами, що перебувають у сфері соціальних змін, оскільки культура належить до соціальних галузей і виникнення будь-якого її явища може відбуватися тільки зважаючи на соціальні причини та потреби;
- 2) історичній послідовності і хронології процесів формування окремих ознак та властивостей культурних явищ або об'єктів, неможливості виникнення культурних явищ (об'єктів) у готовому, завершеному вигляді, що зумовлює відстеження змінюючих одна одну стадій становлення досліджуваного культурного явища;
- 3) поступовому зародженні й виокремленні досліджуваного явища в будь-якому іншому явищі, яке можна вважати причиною виникнення культурного об'єкта.

У культурологічних дослідженнях існує й інший метод вивчення генетичних проблем, який дістав назву *культурогенезу*. Метод культуорогенезу, на відміну від соціокультурного історико-генетичного методу, розглядає явища культури як ті, що безперервно виникають і оновлюються, таким чином дозволяючи досліджувати проблему не виникнення, а безперервного розвитку культурних форм. Цей метод передбачає порівняння різних станів явищ культури для обґрунтування й доказу її безперервного розвитку. Якщо в дослідженні використовуються принципи культуорогенезу, немає необхідності ретельно вивчати значний фактологічний матеріал того чи іншого періоду, визначати час виникнення тієї чи іншої події, факту. Використовувати слід починати не з джерел, а з фіксації самого об'єкта в тому часі, який спостерігає дослідник, для того щоб порівняти з його минулим або майбутнім станом. Культуорогенез порівняно із соціокультурним історико-генетичним методом, зазвичай, є частковим. Він обмежений проблематикою, цілями і завданнями дослідження, оскільки, відповідно до умов дослідження, виокремлюються окремі етапи, конкретні об'єкти й іноді — окремі типологічні групи культурних об'єктів.

Крім генетичних досліджень, у культурології використовуються й методи, завдання яких — відтворення тих чи інших культурно-історичних фактів, наприклад, *реконструктивний*. Під час його використання постає завдання збору максимального обсягу даних про раніше існуючий або частково зруйнований культурно-історичний об'єкт. На основі цих даних за принципом зіставлення окремих деталей, відновлення структурних характеристик, конкретних форм вираження створюється приблизний образ цілісного об'єкта.

Реконструктивний метод має особливе значення під час переведення в статичну динамічних форм розвитку культури. Такі перетворення необхідні в процесі вивчення динамічних процесів в історії культури та її сучасного розвитку.

Особливе місце в осмисленні культурно-мистецької сфери посідає **системний підхід**, застосування якого потребує практично кожний об'єкт наукового дослідження. Згідно із цим підходом, певне явище (об'єкт) розглядається як велика і масштабна система, що складається з елементів та взаємопов'язаних частин — підсистем. Водночас вона є елементом більш загальної системи. У такій конструкції музична культура — складніша система, аніж музика, і елемент ще масштабнішої системи, якою є культура. Відповідно, система має певну структуру. Завдання дослідження — визначити цю структуру, виявити функціональні зв'язки між підсистемами й елементами системи, зв'язки системи із зовнішнім середовищем.

Системний підхід — впливова методологія другої половини ХХ ст., представлена загальною теорією систем (Дж. Клір, В. Садовський, І. Блауберг, Б. Юдін), математичною теорією систем (Д. Гіпберт, С. Кліні), практичною концепцією обґрунтування операцій та механізмів, прийняття рішень (Е. Квейд, Р. Макол), інженерно-технічною теорією, або «системотехнікою» (Г. Гуд та ін.), системно-структурною та загальною парадигматикою (Г. Щедровицький, О. Генісаретський та ін.). Основоположником системного руху вважають О. Богданова з його працею «Загальна організаційна наука (тектологія)» (1925–1929).

У теоретичному осмисленні культури більшою чи меншою мірою використовуються основні аспекти системного підходу: системно-комплексний (виявлення елементів і підсистем, що становлять систему культури); системно-структурний (виявлення внутрішніх зв'язків і залежностей між елементами культури як системи); системно-функціональний (функціонування культури в суспільстві); системно-цільовий (визначення цілей і підцілей у системній конструкції культури, їх взаємозалежність); системно-діяльнісний (взаємодія суб'єктів та об'єктів культурної сфери); системно-ресурсний (оцінка традицій культури); системно-інтеграційний (адаптація традиційної культури до культури цифрової епохи); системно-комунікативний (виявлення особливостей культури як засобу (каналу) комунікації); системно-історичний (вивчення виникнення та еволюції системи культури, її сучасний стан і перспективи розвитку). Ці аспекти, зазвичай, розрізнені, досліджені з різним ступенем глибини,

являють достатньо мозаїчну картину, об'єднану загальним поняттям *культура*. Завдання полягає в тому, щоб на базі системного підходу сформувати міждисциплінарне пізнання культури зважаючи на інновації постнекласичної методології, зорієнтованої на вивчення складних самоорганізованих систем.

Сутність системного підходу полягає в комплексному дослідженні значних і складних об'єктів, процесів та явищ (систем), розгляді їх як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх елементів і частин. Він надає можливості розглядати культуру як цілісне утворення, виявляти глибинні смисли конкретних явищ культури. Усвідомлення значення взаємозв'язку і взаємозумовленості процесів та явищ навколишнього світу дозволило людству у XX – XXI ст. не лише отримати численні видатні наукові результати, але й сформувати сучасну світоглядну парадигму, основою якої є *принцип системності*.

Системний підхід дозволяє розглядати культуру як універсальну властивість суспільства. Водночас культура загалом і будь-який культурний феномен уважаються цілісними утвореннями, що складаються з безлічі взаємозалежних елементів та підсистем, які мають у відносинах ієрархічну супідрядність. Він передбачає вивчення певної культури в усій повноті зв'язків, відносин з іншими культурами, підсистемами власної культури, зіставлення її з іншими соціальними явищами, усвідомлення її як одного з найважливіших аспектів існування суспільства й орієнтований на вивчення кінцевого результату культури, її матеріальних і духовних цінностей.

Загальними характеристиками системи є *цілісність, структурність, функціональність, взаємозв'язок із зовнішнім середовищем, ієрархічність, цілеспрямованість, самоорганізація*. З позицій системного підходу можна розглядати будь-яку сферу. Орієнтація на системний підхід у дослідженні (структура, взаємозв'язки елементів та явищ, їх супідрядність, ієрархія, функціонування, цілісність розвитку, динаміка системи, сутність та особливості, чинники й умови) доцільна тоді, коли вирішується завдання дослідити *сутність об'єкта*, явища чи процесу. Цей підхід сприяє розгляду об'єкта як складної ієрархічної системи, що саморозвивається в соціально-історичній системі координат. Як динамічна система, культура характеризується відкритістю, здатністю до змін, містить у своїй структурі особливу регулюючу підсистему — інваріантну матрицю, що фіксує важливі для цілісності системи особливості взаємодії з внутрішнім і зовнішнім середовищем. Кожна з підсистем (сфер культури) є багаторівневою

структурою з іманентним алгоритмом функціонування. Звісно, зміни культури відбуваються не довільно, а відповідно до законів її функціонування і розвитку в конкретному соціумі, що спрямовує аналіз проблеми в соціокультурну площину.

Системні дослідження об'єктів культури враховують їхню неоднорідність. Під час класифікації таких об'єктів виокремлюють різні типи систем: *природничо-природні, історично сформовані, штучно створені*, що виникли в результаті творчої діяльності людини як предметні форми, а також *ідеальні*, тобто існуючі як логічно пов'язані думки, ідеї, проекти у свідомості людей.

Складнішими для дослідження є *історично сформовані соціальні системи*, які виникають поза природничо-природними закономірностями. Соціальні системи залежні від культурного фактора, тобто від тих індивідів, потреби й інтереси котрих є домінуючими в соціальному середовищі. Визначення функцій культури в цих умовах — одне з важливих завдань сучасної культурології. Системні об'єкти можуть мати дві форми існування: як *створювані людиною*, так і ті, що *самоорганізуються*. Існують різні рівні:

- *мікросистеми*, пов'язані з об'єднанням людей у ті або інші незначні співтовариства (родини, соціальні групи, партії), котрі впливають на людину як члена мікросистеми;
- *макросистеми*, що утворюють громади, племена або держави різного типу — від тиранії до демократії, де людина мимоволі стає елементом системи, причому вихід її із цієї системи ускладнений або неможливий;
- *мегасистеми*, що утворюють значні міждержавні об'єднання, цивілізації, єдині системи світового значення, які повністю контролюють людину.

Усі соціальні системи мають певну культурну базу, що визначає їхню ефективність (високий ступінь можливостей у реалізації своїх функцій) або неефективність (недостатній ступінь реалізації функціональних можливостей). Виявлення значущості цієї основи та її ролі в розвитку соціальних систем, ступеня її продуктивності — важливе завдання сучасної культурології.

Штучно створені системи — це насамперед розмаїтість технічних нововведень, від первісної кам'яної індустрії до сучасних комп'ютерів і нанотехнологій. У таких системах коефіцієнт інтелекту людини як творця значно підвищується. Роль культури в цьому разі зводиться до надання тій або іншій системі людського *смыслу*, ефективності системи в повсякденному житті людини і всього

співтовариства. Виявлення цього компонента культури в системних дослідженнях, визначення смислового значення тієї або іншої штучно створеної системи — важливе завдання культурологічного аналізу.

Ідеальні системи є найскладнішими для будь-якого вченого, зокрема й культуролога. Їхня специфіка полягає насамперед у тому, що вони не існують матеріально, є результатом «ефемерного» світу людського мислення, уяви. Наявність культури тут найбільша, є важливим визначальним і системоутвірним фактором ідеальних систем, що становить особливий інтерес для культуролога.

У цьому разі виникає допоміжний метод *мозаїчних реконструкцій*, суть якого полягає у виявленні й фіксуванні різних форм прояву культури як відносно самостійних ідеальних систем. Послідовно зіставляючи й пов'язуючи ці системи, можна сформувати «загальне поле» (загальну конфігурацію) цих систем як єдиного соціокультурного простору. Виникає можливість віднайти в культурі спільність функціональних зв'язків і залежностей за різних структурних характеристик її окремих форм. Існують і інші спеціальні методи дослідження культури як сукупності взаємодіючих систем. Наприклад, *метод реконструкції культурних полів*. Його сутність визначається прагненням представити культуру як *культурне поле*, у якому існує та чи інша група людей. Культурне поле в цьому разі — це система, що складається з безлічі менших підсистем, які зумовлюють невидиму, але дієву культурну спільність соціальних груп і об'єднань у власних межах, так і між собою. Метод реконструкції культурних полів передбачає систему спостережень і фіксацій окремих проявів культурного поля. Його ознаками є тенденції до співпраці й об'єднання безпосередньо на основі ідентичного культурного досвіду, якого можна набути в умовах інтелектуального самовизначення, коли сформульовані давні традиції, певні погляди і поведінкові стереотипи.

У кожному разі системний підхід до культури означає виявлення культурної складової в досліджуваній системі. У культурології системний підхід застосовується для аналізу окремих форм і проявів культури, але головне — для розгляду цілісності, елементів та взаємних зв'язків і функціональних особливостей її окремих компонентів. У зв'язку зі складністю і специфікою вивчення культури як системи можна зважати на розвиток *полісистемного підходу*, який дозволяє досліджувати функціонування культури від мікро- до мегарівня.

У контексті системного підходу, який визначає загальну стратегію наукового дослідження, сформувалися структурний, функціональний, структурно-функціональний, системно-діяльнісний, системно-генетичний та інші підходи.

Структурний підхід у культурологічному дослідженні орієнтований на аналіз структури культурної системи й взаємозв'язків між її елементами.

Структурний підхід у культурології — методологічна настанова на дослідження культури з позицій структуралізму. Як напрям гуманітарного знання структуралізм сформувався у 20-х рр. XX ст. — у структурній лінгвістиці, мовознавстві, літературознавстві (Я. Мукаржовський, В. Пропп, Р. Якобсон та ін.); на межі 50–60-х — в антропології (К. Леві-Строс). У 70-х рр. закладено теоретико-методологічні засади філософського структуралізму (Р. Барт, Ж. Дерріда, У. Еко, Ж. Лакан, М. Фуко).

Структурний підхід орієнтований на дослідження компонентної структури культурної системи й взаємозв'язків між елементами системи. Структуралісти розглядають культуру як самодостатню внутрішньо структуровану цілісну систему, спосіб зв'язків елементів якої визначає її загальні особливості.

Головна умова використання структурного підходу — виокремлення *чітко окресленого предмета* дослідження. Саме наявність предмета дослідження дозволяє вирішувати завдання, пов'язані з вивченням його структури. Сутність структурного підходу полягає в тому, що під час вивчення означеної сфери дослідження мають бути виявлені й вивчені внутрішні зв'язки всіх її складових, тобто її внутрішня структура (конструкція). У такому разі слід визначити саму структуру — *просту* або *складну*. *Проста конструкція* характеризується однорідністю своїх частин, у такому разі становлять інтерес насамперед специфіка комбінацій тих елементів, з яких вона складається, особливостей взаємозв'язків, як, з яких причин така природа й сутність.

Предметом дослідження може бути *складна структура*, коли її визначальні елементи неоднорідні, різномасштабні, мають особливий спосіб поділу, а іноді є самостійними або відносно відособленими структурами. У цьому разі завдання значно ускладнюється, оскільки кожен елемент має самостійний дослідницький інтерес, а з'ясування всіх структурних закономірностей — тривала й непроста процедура.

У дослідницькій практиці культурології застосування структурного підходу дещо ускладнене, пов'язане з тим, що явище культури як предмет дослідження не має чітко окреслених меж, і це інколи внеможливорює структурний аналіз.

Культуру в процесі досліджень можна представити у *двох формах* — як *нескінченне й незліченне ідеальне* (явище духу, а не матерії)

і як *прояв ідеального* (духовного) в *матеріальному, предметному світі*. У першому разі застосування структурного підходу передбачає компроміс, зокрема розгляд структури культури не в замкненому просторі предмета, а в розімкненому. У результаті цього відбувається підміна понять і вивчається не структура, а її склад.

Крім загального розгляду культури як неосяжного цілого в культурології можна обрати й інший підхід — обмежити простір культури *умовно за місцем, часом, способом прояву* і проаналізувати її за складовими, окремими проявами і властивостями. Прикладом слугують праці Ю. Лотмана, де стан і склад російської культури XVIII – XIX ст. розглядалися як обмежений простір. Науковець застосував структурний підхід під час розгляду «поетики побутової поведінки» в російській культурі XVIII ст. як регламентованої програми, заданої соціальним середовищем та епохою. Такий же підхід Ю. Лотман використав і під час дослідження місця театру й театральності в структурі культури початку XIX ст., виокремивши залежність культури від обмежуючих її обставин, що й створило необхідні умови для структурного аналізу.

Культуру можна розглядати й через окремі об'єкти її носіїв. На необхідності конкретизації, опредмечування культури для реалізації потенціалів структурного підходу акцентував А. Леві-Строс (один з класиків структуралізму). Він уважав принциповим у її дослідженні «реінтегрувати культуру в природу», тобто розглянути її основи як природне утворення спочатку незалежного від людини явища для того, щоб побачити можливості *перетворення* явища культури на щось інше, що перебуває в суспільному споживанні й використанні. У цьому разі умови застосування структурного підходу забезпечувалися обмеженнями культурного світу людини і його природних основ.

Культура виникає перед дослідником у своїй дискретній формі, обмежена об'єктом-носієм або групою об'єктів-носіїв як певних класів речей.

Виявляючи в об'єкті-носієві культуру як предмет дослідження й здійснюючи розпредмечування об'єкта, можна у створеній людиною речі виявити образ самої людини, а також смисли творення й творчості в речі. У такому разі, розглядаючи склад предмета, можна певним чином відтворити й структуру думок людини, котра створила предмет, її настрій і почуття, ставлення до самого предмета й потенційного замовника, що теж дозволяє використовувати структурний підхід під час аналізу культури.

Можливість застосування структурного підходу виникає й тоді, коли культуру виокремлюють через конкретні предмети, які є стосовно неї частковими, але мають певну своєрідність стосовно цілісності, містячи в собі її головні властивості. Тобто існує можливість заміни загального особливим, наприклад, культури як загального конкретним предметом як її представником. Жоден представницький предмет не може замінити всієї культури, і на цій основі постає необхідність зіставляти різні об'єкти для того, щоб розширити сферу сприйняття і розуміння культури. У разі використання *методу порівнянь* (компаративістського підходу) дослідник набуває можливості виявити *загальні* особливості конкретних предметів та явищ на основі вивчення їхніх різновидів.

Ефективним у культурологічних дослідженнях є *системно-структурний* підхід, який дозволяє розрізнати два види систем: організаційні і структурні (Г. Щедровицький). Так, якщо організаційні системи складаються з непов'язаних між собою елементів (коли зміни в одному елементі зумовлюють зміну системи, однак не змінюють інших елементів), то структурні — із взаємопов'язаних елементів, кожен з яких впливає не лише на систему загалом, а й на інші елементи, дозволяє дослідити найскладніші системні утворення в галузі культури та мистецтва.

Функціональний підхід — метод і напрям культур-антропологічних досліджень, який базується на сукупності теоретичних уявлень про культуру як систему взаємопов'язаних елементів: жоден з елементів не може бути розглянутим в ізоляції від інших або без вивчення його функцій у системі цілого. Один із засновників функціонального підходу в британській антропології, етнограф і соціолог Броніслав Каспер Малиновський (1884–1942) на основі емпіричних польових досліджень в Австралії та Меланезії (острови Тробріан, Нова Гвінея) створив теорію культури як інструменту задоволення первинних базових людських потреб. Основні ідеї функціонального підходу викладені в його книзі «Наукова теорія культури» (1944): у культурі немає нічого зайвого, усе функціонально пов'язане одне з одним. Будь-яке культурне явище — засіб утілення первинної функції, а різноманітність культур — різноманітність відповідей на одну й ту саму потребу. Головні представники функціонального підходу в антропології — А. Радкліфф-Браун, Т. Парсонс, Р. Мертон.

Функціональний підхід дозволяє досліджувати функції культури, наприклад, такого культурного феномену, як релігія і її впливу на життя суспільства. Цей підхід важливого значення надає вивченню

інтересів та запитів людей, способів задоволення їхніх потреб, тому що кожен культурний елемент має свою особливу функцію. Функціональний підхід, виявляючи загальні закони функціонування всіх культур, надає будь-якому культурному елементу пояснення.

Для того щоб розширити ареал дослідження й долучити до вивчення різноманітніший спектр питань, необхідно використовувати структурний підхід, збагативши його можливостями *функціонального підходу*.

Функціональний підхід має власні завдання й можливості, акцентуючи в дослідженні культури на її меті, виокремлює форми й способи впливу культури на навколишнє середовище, моральні потенціали суспільства, розширює творчу базу й розвиває свідомість людей, удосконалює і зміцнює їхні духовні сили. Ці здатності культури впливати на зовнішній світ та соціальне середовище прийнято вважати базовими функціями, й у процесі дослідження конкретно характеризувати культуру, її місце й роль у суспільному житті. Функціональний підхід у структурному аналізі надає нових можливостей для дослідження будь-якого об'єкта, зокрема культури. Поєднання структурного й функціонального підходів у дослідженні утворює новий, складніший за своїми завданнями і можливостями підхід, який прийнято називати *структурно-функціональним*.

Структурно-функціональний підхід, що сформувався на базі структурного і функціонального підходів, передбачає поділ досліджуваного явища культури на складові та виявлення їхніх специфічних функцій. Цей підхід характеризує культуру через структуру й функції, які вона виконує в суспільстві. Його суть полягає у виокремленні в системних об'єктах структурних елементів (компонентів, підсистем) і визначенні їхньої ролі (функцій) у системі. Елементи і зв'язки між ними створюють структуру системи. Кожен елемент виконує специфічні функції, які «працюють» на загальносистемні функції. Структура характеризує систему в статичності, функції – у динамічності, між якими є певна залежність.

Структурні функціоналісти використовують категорії, що відтворюють переважно соціально-мікродинамічні й організаційно-регулятивні аспекти культури – інтереси, потреби, соціальні дії, інститути і системи, ієрархія, функції, управління, взаємодія, диференціація, функціональна взаємозалежність, норми, цінності тощо (О. Антонюк).

Структурно-функціональний підхід – це «розкладання» досліджуваного об'єкта на складові, виявлення співвідношення, правил

їхнього сполучення й об'єднання в групи. Цей підхід традиційно застосовується під час аналізу сутності, структури, функцій культури. Наприклад, є таке поняття «культура», але первісна культура — одне, культура ранніх цивілізацій — це інше. Без структурно-функціонального підходу подібних явищ не збагнути.

Які нові можливості в дослідженні культури виникають у такому разі? Насамперед, під час її вивчення аналізуються елементи структури не лише як частини самодостатньої конструкції, але і необхідні складові, що мають певні конструктивні й інші відповідні навантаження. Їх у науці прийнято називати *функціями*. Поняттям «функція» позначають особливі властивості предметів або явищ, які становлять їхню дієву частину й пов'язані з вирішенням певних завдань у вивченні структури конкретного об'єкта. Якщо структурний аналіз надає можливості переконатися в тому, що досліджуваний предмет має внутрішню структуру, то функціональний засвідчує, що всі конкретні деталі структури виконують ще й конкретні функції, які визначають внутрішні та зовнішні взаємозв'язки в структурі предмета і його вплив на зовнішнє середовище. Структурно-функціональний підхід виявляє функціональну значимість, пояснює його природу й надає кожному елементові певного значення. Структурно-функціональний підхід як складніша дослідницька технологія, крім розкриття структури, наділяє вченого знанням того, якими є реальні зв'язки предмета із зовнішнім середовищем, і визначає ступінь необхідності того чи іншого елемента в складі цілого. Особливим завданням структурно-функціонального підходу в цьому разі буде розгляд не лише структурних, а й функціональних зв'язків як усередині освоюваного об'єкта, так і в його зв'язках із зовнішнім середовищем. Стосовно окремих явищ культури можна вважати цей підхід *поліфункціональним*.

Знання культури, розуміння її специфіки, вміння виокремити її особливі ознаки й функції вможливають формувати нові методи дослідження в межах інтересів самої культурології. Так, крім застосування структурного, структурно-функціонального й функціонального методів, можна використовувати і метод *лінійної регресії*, який полягає в комплексному дослідженні культури в процесі її еволюційних або ситуаційних змін упродовж досліджуваного часу. На загальній осі розвитку культури виокремлюють різні форми її прояву, де особливо помітними стають форми, що повторюються в однакових або неоднакових умовах. Поєднуючись, *структурний і функціональний* підходи є особливою формою *соціокультурного спостереження*.

Структурно-функціональний підхід, пов'язаний із системним підходом, розглядає культуру як підсистему цілісної соціально-культурної системи, кожен елемент якої виконує певну роль у загальній системі регуляції громадського життя, дозволяє виокремити всі структурні елементи, сфери культури, зрозуміти їх взаємозалежність між собою і всією цілісністю культури, а також з'ясувати, яку роль ці феномени відіграють у культурі, яким чином пов'язані з виконанням основного завдання культури — забезпеченням людського способу життя й задоволенням потреб людини. Якщо структурно-функціональний підхід поділяє об'єкт на складові, то системний, навпаки, — розглядає об'єкт як цілісність (поєднання взаємозалежних елементів).

Соціокомунікативний підхід до вивчення культури та мистецтва є актуальним, оскільки самі ці сфери людської діяльності — комунікативні. Вони продукують, зберігають, передають у часі та просторі культурно-мистецькі твори, зразки, традиції, цінності, інформацію. Використання цієї методології важливе за умов інтеграції всіх складових системи соціальних комунікацій. Розвиток нових інформаційних технологій посилює єдність культурно-мистецької діяльності. Застосування комп'ютерних технологій для створення, опрацювання, зберігання, поширення культурно-мистецької інформації змінює традиційні організаційні форми і структуру цього унікального, специфічного виду діяльності. Водночас необхідне наукове обґрунтування соціокомунікативності культурно-мистецьких об'єктів (процесів, явищ), їхніх місії та ролі в сучасному суспільстві, формуванні державної і міжнародної політики щодо просування в глобальний простір кращих зразків української культури та мистецтва, обґрунтування переваг вітчизняної системи підготовки фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів для культурно-мистецької сфери.

Суть соціокомунікативного підходу полягає в тому, що під час вивчення будь-якого об'єкта, процесу чи явища в природі або суспільстві досліджуються передусім найхарактерніші для них комунікаційні аспекти, які визначають їхні стан і розвиток. Формування й поширення комунікаційного підходу відіграли визначальну роль у розвитку теорії соціальних комунікацій. Фундаментальними аспектами цієї теорії є обґрунтування комунікаційності соціальної реальності; визначення механізму комунікаційних зв'язків; комунікаційної взаємодії в різних комунікаційних системах, структурах і процесах; з'ясування сутності комунікаційної взаємодії (А. Соколов).

У межах метатеорії соціальних комунікацій культурологію можна вважати соціально-комунікаційною наукою: вивчає ті аспекти

комунікаційної діяльності, що пов'язані з функціонуванням культури в суспільстві. Як і соціологія культури, семіотика, теорія масової комунікації та ін., культурологія належить до культурознавчого комплексу системи соціально-комунікативних наук.

Об'єктом соціокомунікативного пізнання стають система виникнення, становлення, функціонування, розвитку культури чи мистецтва, передавання їхніх здобутків у часі та просторі. За допомогою соціокомунікативного підходу культуру та мистецтво можна вивчати в ґносеологічному, соціологічному, психологічному, технологічному, інформаційному та інших аспектах.

Формування соціокомунікативної теорії передбачає, як зазначалося, інтеграцію в різні сфери діяльності, пов'язані зі створенням, узагальненням, оцінкою, збиранням, збереженням, поширенням будь-якої інформації, а також з людським спілкуванням. Культурологія та мистецтвознавство — наукові дисципліни, які вивчають художню культуру в тому чи іншому аспекті, є окремими науковими сферами, однак одночасно мають немало спільного. Процес їхнього розвитку взаємопов'язаний і взаємозумовлений. Їхня спільність полягає в тому, що вони вивчають ті чи інші аспекти, елементи культури та мистецтва як соціокомунікативного явища. Мета кожної з них — обґрунтування методів удосконалення передання музичної, театральної, образотворчої, хореографічної та іншої інформації в суспільстві, налагодження спілкування між митцем (творцем), його твором та слухачами, глядачами, читачами, тобто з аудиторією, для якої він творить.

Ю. Комлев зазначає, що застосування соціокомунікативного підходу є найефективнішим під час дослідження *соціально-культурних комунікацій*.

Системно-діяльнісний підхід. Методологія системно-діяльнісного підходу спрямована на аналіз об'єкта дослідження з позицій суб'єктно-об'єктних відношень у процесі соціогенезу. Системно-діяльнісний підхід використовується в контексті тієї предметності, що визначається змістом досліджуваних соціокультурних феноменів, акцентує на необхідності посилення діяльнісного компонента в дослідженні культури.

Поняття *системно-діяльнісний підхід* виникло в 1985 р. як результат об'єднання системного і діяльнісного підходів у психолого-педагогічних дослідженнях. Нині воно активно використовується під час формування метапредметних результатів у сфері освіти і виховання. Системно-діяльнісний підхід (змістові характеристики

якого — розвиток особистості й формування ціннісних орієнтирів) демонструє подібність багатьох проблем освіти, науки, культури і мистецтва в умовах інформаційного суспільства.

У структурі людської діяльності виокремлюють *мету, суб'єкт* (доцільна діяльність — сама праця), *об'єкт* (предмет праці), *засоби діяльності* (знаряддя праці), *методи, процеси, середовище*, у якому вона відбувається впродовж певного часу, то прискорюючись, то уповільнюючись, *результат* праці. Ці компоненти, становлячи вищий ієрархічний рівень людської діяльності, надають узагальнені відомості про неї, а виявлення, аналіз зв'язків між ними є сутністю діяльнісного підходу. Крім того, діяльнісний підхід передбачає визначення місця явища, яке вивчається, у загальній структурі людської діяльності.

Системно-діяльнісний підхід розглядає культуру як творчу людську діяльність, дію, процес. У межах цього підходу (характерного для вітчизняної культурології) можливе вивчення процесів духовного збагачення суспільства, самотворення людини як суб'єкта культурно-історичного процесу, механізмів збереження й відтворення культури в умовах зміни навколишнього світу.

Одним із базових є **аксіологічний підхід** до вивчення культури — розгляд культури і мистецтва з точки зору теорії цінностей, розкриття їхньої ролі в житті соціуму, об'єкта, предмета, явища як певної культурно-історичної цінності.

Аксіологічний (ціннісний) підхід пов'язаний з вивченням культури як сукупності цінностей, які розуміються як ідеали, яких прагне суспільство. Цей підхід підкреслює протилежність культури природі, а також те, що не всі явища соціального життя є складовою культури. Цінності існують лише стосовно людини, тому в цьому підході досліджувані феномени співвідносяться з людиною, її потребами й інтересами. Означений підхід полягає в тлумаченні культури як сукупності цінностей, а культурологія — знання про регулятивно-нормативну сферу буття (цінності, імперативи, ідеали, норми, табу тощо). Американські філософи Ч. Пірс і Дж. Дьюї вважали, що цінністю є *корисність*. На думку німецьких філософів Баденської школи неокантіанства (В. Віндельбанд, Г. Ріккерт), цінність — ідеальне буття норми, незалежне від емпіричної свідомості. Цю ідею підтримали В. Дільтей, О. Шпенглер, А. Тойнбі та М. Вебер і створили релятивістську теорію культури, де головною є теза про множинність рівноправних ціннісних світів. Це внеможливіло як існування універсальних цінностей, так і саму ідею культурно-історичного прогресу.

Щоб зрозуміти сукупність ціннісних смислів тієї чи іншої культури, у неї потрібно «вжитися». Для оцінювання об'єктів культури конструюється ієрархічна шкала цінностей: угорі — культурні об'єкти та явища, що мають усесвітню цінність, а внизу — усе, що не має цінності або має негативну цінність (антикультура, безкультурність тощо). Одним з перших аксіологічний підхід до культури обґрунтував Генріх Ріккерт (1863–1936). Згідно з його теорією («Науки про природу та науки про культуру», 1911), цінності постають ідеальним, незалежним від людини вічним світом. Відносність будь-якої системи культурних цінностей та відмова від абсолютних цінностей — теми аксіологічних міркувань у культур-антропологічних дослідженнях (Ф. Боас, У. Х. Ріверс, Р. Бенедикт, У. Г. Самнер, М. Дж. Херсковіц, А. Радкліфф-Браун, К. Клакхон та ін.). Посилений інтерес до аксіологічних вимірів культури виникає в періоди духовних криз «переоцінки всіх цінностей» (Ф. Ніцше). Аксіологічний підхід — важлива складова вивчення процесів акультурації й інкультурації, механізмів формування особистості, взаємодії елітарної та масової культур, соціологічних і психологічних досліджень культури, визначення специфіки «діалогу культур» тощо.

Трансформація ціннісних основ відбувається як на ідеології, так і на технології людської діяльності. Застосування аксіологічної концепції слід розпочинати з аналізу факторів (чинників), які впливають на досліджуваний об'єкт.

Слід зважати на те, що нову систему загальнолюдських цінностей визначають основні мегатенденції світового розвитку. Як універсальні вони впливають на формування ціннісних тенденцій інших, конкретизованіших рівнів — національного, регіонального, локального, професійного тощо. Безпосередній вплив виокремлених факторів на формування нової ціннісної концепції досліджуваного об'єкта виявляється передусім у тому, що *світоглядні й методологічні* підходи впливають на вирішення проблеми.

На відміну від минулих століть, коли формування світогляду і цінностей людини було пов'язане переважно з безпосереднім оточенням, середовищем її життєдіяльності, нині, завдяки використанню інноваційних засобів і каналів комунікацій, культурні форми циркулюють значно ширше і вільніше. Процес глобалізації охоплює всі аспекти сучасного суспільства. Зрозуміти механізми впливу глобалізаційних процесів на формування сучасних ціннісних настанов суспільства, а через них — на аксіологічну парадигму сучасного світу,

можна лише зважаючи на глобальні масштаби змін, які відбуваються в економіці, політиці, культурі, науці, освіті.

Для сучасних досліджень інтерес становлять об'єктивні результати впливу *глобалізаційних процесів* та їхня проєкція на формування нових суспільних цінностей. Зокрема в соціокультурному аспекті ця тенденція реалізується в тому, що:

- будь-які опубліковані наукові відкриття, гіпотези, концепції, теорії відразу стають надбанням світової науки;
- у результаті спілкування між ученими, діячами культури, педагогами, студентами і школярами прискорюється формування інтегрованого соціокультурного простору;
- соціокультурні інновації в будь-якій сфері, у будь-якій країні стають усезагальним надбанням за допомогою досягнень сучасної інформаційної революції — медіа-комунікацій, Інтернету; завдяки всесвітній електронній мережі людству стали доступними значні обсяги знань і відомостей;
- людство усвідомлює той факт, що спільність проблем виживання, небезпечна можливість екологічних, воєнних, техногенних та інших катастроф зумовлені передусім соціокультурними чинниками, які стають пріоритетними і передбачають спільність дій окремих особистостей, інституціональних структур, суспільства загалом.

Антропологічний підхід ґрунтується на тому, що культура є сукупністю продуктів людської діяльності, у центрі наукових досліджень якої — взаємовідносини між людиною та культурою, генеза людини як творця і творіння культури у філогенетичному й онтогенетичному аспектах. Засновник цього підходу — Е. Тайлор («Первісна культура», «Вступ до вивчення людини і цивілізації (Антропологія)» та ін.).

В історії культур-антропологічних досліджень виокремлюють такі етапи: 1) *етнологічний* (1800–1860); 2) *еволюціоністський* (1860–1895) (дослідження Е. Тайлора, Дж. Фрезера, Дж. Мак-Леннана, Ю. Ліперта та ін.); 3) *історичний* (1895–1925), пов'язаний з діяльністю американського вченого Ф. Боаса. Головна проблема — людина як феномен культури, а саме: культурація людських інстинктів, виникнення специфічної людської конституції, поведінка людини, система норм і табу, проблеми долучення людини до соціокультурних систем, процесів акультурації й інкультурації, впливу культури на родину, шлюб тощо. На антропологічному підході базується *філософська антропологія* М. Шелера й А. Гелена, *психологічна антропологія*

М. Мід і Р. Бенедикт, *соціальна антропологія* Б. Малиновського і А. Радкліфф-Брауна.

Антропологи-еволюціоністи оперують переважно категоріями, що належать до історичної макродинаміки культури — процес, еволюція, адаптація, універсалії, соціальний організм, розподіл праці, спеціалізація функцій, соціальний контроль тощо (О. Антонюк).

Антропологічне дослідження може використовувати методи і фактичні дані таких дисциплін, як археологія, біологія, анатомія, палеонтологія, лінгвістика, міфологія, соціальна географія, демографія та інших окремих напрямів антропології як науки, у межах якої досліджуються фундаментальні проблеми існування людини в природному і культурному середовищі. Використання пізнавальних можливостей цього підходу зумовлює виникнення таких сфер наукових досліджень, як культурна антропологія, культур-антропологія та ін.

Феноменологічний підхід — філософський метод і напрям, який трактує предмети досвіду або як непізнаванні «речі-в-собі» (об'єктивний феноменалізм), або як суб'єктивні почуття (крайній феноменалізм). Термін «феномен» тлумачиться як явище свідомості, що виявляється через почуттєве сприйняття. Інакше кажучи, феномен — те, що надано свідомості дослідника. Тобто назва походить від поняття «феномен» (грецьк. *phainomeon* — те, що являється) — явище, що надано в досвіді чуттєвого пізнання, на відміну від ноумена — того, що осягається розумом. Згідно з І. Кантом, нам відомо про простір, час, матерію, причину тільки як про явища (феномени), але нічого не знаємо про те, які вони «самі в собі» (ноумени). Об'єктивний феноменалізм обстоювали І. Кант, А. Шопенгауер, І. Ф. Гербарт, Р. Г. Лотце, Е. Гартман та ін.

Феноменологічний підхід успішно використовувався з часів М. Еліаде. Він сформувався на зламі XIX–XX ст. завдяки працям Е. Гуссерля та був розвинений його послідовниками. Ідеї феноменології Е. Гуссерля були близькими до феноменалізму Дж. Берклі та Д. Юма, трансценденталізму І. Канта і неокантіанців XIX–XX ст., «Феноменології духу» Г. В. Ф. Гегеля, теорія «прафеноменів» І. В. Гете. Основним методом феноменології Е. Гуссерля є *редукція* — «очищення свідомості» за допомогою відмови від «природних настанов» буденної свідомості. Феноменологія культури дозволяє дослідникові, користуючись методами «феноменологічної редукції» та рефлексії, проникнути крізь феноменальні форми до глибинної інтенціональності «чистої свідомості» як прихованих структур культурних феноменів. Цей підхід зосереджує увагу на збиранні та

систематизації споріднених феноменів, однак не розглядає питання щодо їхніх сутності чи універсальної типології.

Засновником феноменології вважають німецького філософа Едмунда Гуссерля (1859–1938). Феноменологія стала одним із найпоширеніших напрямів сучасної західної філософії XX ст. Маючи власний предмет дослідження, феноменологія не уникає і рефлексії щодо культурологічної проблематики, походження культури, побутування культурних явищ (феноменів). Стисло позицію Е. Гуссерля можна сформулювати так: повернутися до самих предметів. Це, на його думку, означає, що предмети розкривають свій смисл без звернення до природних або створених людиною зв'язків з іншими предметами. Смисловий зв'язок реалізується в потоці феноменів, які не містять відмінності між буттям та явищем. Для культурології феноменологічний напрям цікавий тим, що розкриває буття певних явищ культури. Феноменологія осягає сутність явища в ейдосі (грец. *eidos* — образ), виявляє інтерес до форми як творчого начала реальності. Феномен, за Е. Гуссерлем, — це ідеальна сутність, яка має безпосередню достовірність, яку пізнати можливо лише інтуїтивно.

Культурні феномени, таким чином, — це іманентні, апріорні структури свідомості людського існування, які відбиваються в символах, культурі, міфі, імені. Символ як умовне позначення предмета надає можливості віднайти причетність людського буття до Абсолютного і виокремити межовість трансцендентної й іманентної сфер реальності, тобто місце їхньої взаємодії як особливої сфери. Символ — це те, «що символізує» (феномен), і те, що «символізується», (ноумена, ідеї). У просторі символу між ідеєю та річчю виникає не просто значення, а реальна тотожність. І, нарешті, культура — процес, що охоплює діяльність індивіда як істоти символічної: явища культури за допомогою символів утілюються відразу в речовині й ідеї. Сутність культури в цьому разі — знаходження, опис і типологізація символів.

Ключове методологічне положення феноменології полягає в тому, що смисл пізнання може й має бути зведений до чуттєвого сприйняття, за допомогою якого дослідник і сприймає реальність.

Матеріал чуттєвого сприйняття виявляється, якщо предмет дослідницької уваги розглядається різноаспектно, відповідно, змінюється психологічний смисл, що характеризує феномен. Існує думка, що феномен змінюється від часу, місця й контексту чуттєвого сприйняття. Щоразу під час такого сприйняття відкривається новий зміст, інваріантний змісту досліджуваного явища. Тобто ми аналізуємо

предмет через те, що явлено нам. Водночас наше сприйняття кожної зі сторін «добудовує» предмет до його цілісного образу. Але оскільки повнота сприйняття щоразу різна, то й змісти, виявлені образи — теж різні.

Певна пам'ятка культури (наприклад, «Мідний вершник») може бути дана різноаспектно — як безпосереднє споглядання, спогад, чиєсь повідомлення про нього, емоційне переживання тощо. Феноменологічне дослідження — це фіксація й опис явища через призму свідомості.

Відмінність феноменологічної настанови від природничої очевидна. Природознавець намагається побачити не те, що уявляється, а те, що є насправді (це і є науковий факт), а потім виявити істотні співвідношення між фактами (закономірності). Для феноменолога неважливо, є об'єкт дослідження чи немає. Кентавр або Медуза Горгона — вигадані істоти, але їх можна вивчати. Питання полягає в тому, у чому смисл досліджуваного? Як цей феномен сприймає наша свідомість? Таким чином, феноменологові потрібно фіксувати безпосередньо надане свідомості й водночас інтуїтивно осягати його. Феноменологічне дослідження — опис того, що надано в чуттєвій і розумовій інтуїції дослідника. Важливо, як ми бачимо, сприймаємо й наголошуємо на тому, яким чином (аспектом) предмет дослідження представлений у нашій свідомості. У різних актах осмислення проявляється різне: у спогаді — одне, в емоційному переживанні — інше. На основі аналізу визначаємо, як досліджуване явище культури представлене нам. Це знання того, яким воно є по суті, який його зміст.

Феноменологічна настанова має на меті розкриття того, як явище культури представляється нам. У сприйнятті культуролога від цього не можна позбуватися, зводячи пізнання до спостережуваних наявних об'єктивних фактів. У культурологічному дослідженні важливо те саме, що й у художньому спогляданні — *чуттєва складова*, тому що культуролога цікавлять не факти самі по собі, а ціннісні смисли.

Феноменологічна методологія сполучається з герменевтичною. Якщо засновником феноменологічної методології є німецький філософ Е. Гуссерль, то фундатором герменевтики визнано Ф. Шлейєрмахера, розгорнуте дослідження якої здійснив Г.-Г. Гадамер.

Герменевтичний підхід, характерний для більшості гуманітарних наук, відбиває особливості інтерпретації та коментування тексту, взаємовідношення різних культур. Герменевтика завжди була

пов'язана з *тлумаченням складних, багатозначних текстів*, нині цей підхід поширюється на дослідження будь-яких культурних феноменів.

Герменевтичний підхід до культури дозволяє розглядати її як текст або сукупність текстів, які інтерпретуються й осмислюються. Герменевтика виникла в межах богослов'я (екзегетика I–II ст. н. е.), була розвинена як філологічна дисципліна інтерпретації греко-латинських текстів у добу Ренесансу і Реформації, філософського статусу набула в XIX ст. завдяки працям Ф. Шлейєрмахера. Головні представники філософської герменевтики кінця XIX–XX ст.: В. Дільтей, М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер. У широкому розумінні герменевтичний підхід до культури – не лише епістемологія інтерпретації й онтологія розуміння будь-яких текстів культури: скриптуальних, вербальних, візуальних, але і розуміння самої культури як Тексту, який є відкритим для розуміння, інтерпретації та реінтерпретації. Герменевтичний підхід до культури – одна з фундаментальних форм осмислення духовного досвіду буття культури в людині й людини в культурі як онтології розуміння.

Отже, *герменевтика* в широкому смислі – це мистецтво й теорія тлумачення текстів. Тлумачення здійснювали навіть у давні часи, воно пов'язане з появою «священих текстів» (Біблії, наприклад). Ці тексти – надзвичайно значимі, багатозначні, багатосмислові. У культурології XX ст. не лише священні книги, але й кожне явище культури розглядали як текст, систему знаків, що мають ціннісні змісти. Ще в XIX ст. Ф. Шлейєрмахер трактував герменевтику як метод розуміння історичних текстів. Цю ідею розвинув Г.-Г. Гадамер, котрий зазначав: щоб щось зрозуміти, потрібно це витлумачити, але щоб витлумачити щось, необхідно вже мати якесь його розуміння. У зв'язку із цим він підкреслив, що будь-яке розуміння – це мовна проблема. Адже слово (або інший знак) як відкриває, так і приховує смисли. Значення слів нам відомі, але водночас слова та їхні сполучення – багатозначні. І багато інших знаків (музичні, наприклад) – теж. На думку Г.-Г. Гадамера, щоб зрозуміти явища культури як тексти, текст потрібно розглядати сам по собі, не використовуючи жодних додаткових даних про нього. Зміст тексту в жодному разі не можна зводити до задуму.

Зміст – центральна категорія розуміння будь-якого тексту, зокрема художнього, і ширше – тексту культури. Він являє собою певну абстракцію і є засобом, що дозволяє формувати конкретні знання про значення, які виникають завдяки абстрагуванню або

узагальненню чогось, винайденого в емпіричному матеріалі. Зміст є тією конфігурацією зв'язків і відношень між різними елементами ситуації діяльності й комунікації, що створюється або відновлюється реципієнтом.

Зміст виконує в цьому разі декілька функцій: об'єднує елементи тексту, активно сприяє репродукції його змісту, дозволяє співвіднести зміст кожного конкретного тексту з дійсністю; зміст організує й оформляє текст як естетичне ціле, не зводячи його ні до сюжету твору, ні до його стилю, ні до «основного змісту» або його «головної ідеї». Значеннєвий потенціал перебуває у сфері, пов'язаний зі змістом і вираженням, але ними не обмежується. Це «про що» розповідається в художньому тексті, і не «як» (у формальному змісті), а це те, «за допомогою чого» відтворюють себе перше і друге, «зміст» і «форма». Зміст слід розглядати в його зв'язку з пам'яттю, реальною дійсністю й конкретним мовним засобом, що утворює текст. Водночас зміст тексту культури є конструктором, пов'язаним з культурним об'єктом (денотатом), що презентує його інформаційний, емоційний та експресивний зміст (значення).

Зміст формується індивідами й колективами в процесі освоєння дійсності й комунікації. У науках про культуру зміст розглядається переважно в контексті загальних проблем культури або символічної діяльності. Крім того, є предметом вивчення в культурній семантиці, що розділяє, по-перше, предметне (екстенсіональне) значення-іменування денотата й, по-друге, додаткове (інтенсіональне) значення, властиве змісту як інформації про властивості денотата. Стосовно змістів культури виокремлюють *денотативні* (безпосередньо вказують на денотат, характеризують його) і *конотативні* (не пов'язані з характеристикою денотата) значення.

Не менш важливе питання знакової представленості змісту, можливості його існування поза знаковою формою (хоча той самий зміст можна передати різними знаковими засобами). Навіть у лінгвістичній семантиці проблема створення спеціальної семантичної мови (опису значень) для природних мов ще досі не вирішена. Виникає доволі актуальна для культури з її різноманіттям змістів і знакових форм проблема «перекладання мов», тобто можливості опису значень однієї мови засобами іншої.

Можливість визначення відношення змісту тексту культури до зафіксованого в ньому предмета, явища, поняття (істинності або хибності, визначеності, ступеня відповідності) є проблематичною: знакова форма завжди тяжіє над змістом, певним чином спотворюючи

його; крім того, істинність і відповідність можна оцінити лише засобами самої мови. Однак для культурної семантики, на відміну від логічної, наявність перекручувань, хибності, невідповідності є не менш евристичною, ніж констатація істинності або тотожності.

Змісти текстів культури можна класифікувати за: *типом* (інформаційний, емоційний, експресивний зміст); *орієнтацією* на певний спосіб сприйняття (раціональне пізнання, інтуїтивне розуміння, асоціативне сполучення, естетична участь); *рівнем адресації* (призначені для всіх, етнічної, мовної, соціально-групової, професійної або іншої субкультури, конкретного індивіда); *специфікою* мовної представленості (системної й несистемної, поширеності засобами тієї або іншої мови культури); *пріоритетності* й популярності на тому чи іншому рівні культури (спеціалізованому, повсякденному, трансляційному).

В умовах неминучого полісемантизму культурного об'єкта (від нагального або похідного, що виникає в процесі функціонування культури) виокремлення й аналіз пов'язаних з ним змістів щодо цієї класифікації є високоевристичними.

Дослідження змісту тексту культури передбачає виокремлення *трьох типів* взаємозалежних процесів: *генерації* (виробництва) і *становлення, функціонування* (існування їхньої знакової форми в просторово-часовій динаміці) та *розуміння* (інтерпретації).

Генераційні процеси розглядалися в межах гештальтпсихології, психоаналізу й психологічної антропології, структуралізму, «філософії життя» (теорії культурогенезу Ф. Ніцше) і неопозитивістської лінгвістичної філософії (мовної теорії Л. Вітгенштейна).

Процеси функціонування змісту текстів культури розробляли в межах еволюціоністських і дифузійоністських концепцій, у циклічних концепціях культурної динаміки (А. Шпенглер, А. Тойнбі, П. Сорокін) — на макрорівні; у межах структурного й функціонального аналізу (Б. Малиновський, А. Радкліфф-Браун, Р. Мертон, А. Маслоу) — на середньому й мікрорівні. У класичній культурній антропології функціонування культурних змістів розглядається на рівні ідеографічного опису локальних культурних співтовариств (Ф. Гребнер, Ф. Боас).

Осягнення смислу здійснюється в процесі розумової активності свідомості. Виокремлюється *сім значень розуміння*: відповідність до заданого або вибраного напрямку; здатність прогнозувати; надати словесний еквівалент; вирішувати проблеми; виявити прийнятну реакцію (це найпоширеніший прояв розуміння як необхідного

елементу спілкування — у цьому разі розуміння виражається в співвіднесеності висловлювань про предмет спілкування); реалізована здатність правильно здійснити міркування (тобто диференціювати ситуацію), діяти адекватно об'єкту або ситуації (здатність додавати до дійсності, що змінюється, наявні знання про ситуації або об'єкти); узгодження програм діяльності.

Розуміння — це складний і багаторівневий процес, що й у процесуальному, і в структурному сенсах різні дослідники трактують по-різному. Зокрема виокремлюються *рівень розпізнавання об'єкта й власне розуміння*. На першому етапі отримана інформація ототожнюється з відомою, потім відбувається відбір варіантів і приймається рішення. Основу розуміння утворюють архетипи, що формуються у світі культури й містяться в колективному й індивідуальному несвідомому.

Суб'єкт може зрозуміти текст, сприймаючи його як функціонуюче ціле. Маючи елементи цієї структури й не маючи інструкції зі складання, він повинен зібрати це ціле таким чином, щоб воно почало функціонувати в просторі змісту. У цьому визначенні можна виокремити три *параметри*, характерні для розуміння: установлення зв'язків; визначення значимості зв'язків (виявлення релевантності ознак, за якими установлюється зв'язок); створення цілого. Таким чином, розуміння розглядається як взаємодія з певним об'єктом, у результаті якого відтворюється діяльна модель цього об'єкта.

Процеси розуміння набули спеціального висвітлення насамперед у герменевтиці (від В. Дільтея до П. Рікера), а також у напрямках, які розробляли комунікативну специфіку культури — символічному інтеракціонізмі, феноменологічній соціології, етнометодології, лінгвістичній філософії, що базується на контекстуальному аналізі слововикористання (Дж. Остін, П. Стросон та ін.). Для сучасних досліджень проблем розуміння змістів текстів культури характерна розробка локальних (субкультурних, ситуаційно-комунікативних) аспектів і тенденцій до комплексного розгляду пов'язаних з ними процесів на прикладному рівні.

Зміст тексту формується в процесі розуміння, що розпредмечує. Водночас він є тією конфігурацією зв'язків і відносин між різними елементами ситуації діяльності й комунікації, що створюється або відновлюється реципієнтом. У структурі тексту зміст існує для реципієнта як можливість перетворити або не перетворити в дійсний зміст. Розпредмечування змісту означає його переведення на іншу знакову систему. У цьому разі нерідко створюється особлива метамова,

що не відтворює текст, але описує його розуміння й інтерпретацію. Невипадково Ю. Лотман розглядав смислоутворення як «неточний» (або метафоричний) переклад мови однієї семіотичної системи на іншу. Тому текст про текст докорінно відрізняється від початкового тексту, оскільки описує зміст останнього у вигляді семантичних формул.

Для розуміння тексту важливі не лише знання мови, якою складений текст, але й певний набір взаємозалежних відомостей, що стосується змісту тексту. Структура і семантика тексту утворюють ніби одну частину складного механізму, інша частина якого існує у свідомості й пам'яті індивіда, котрий сприймає текст. Коли два ці різні суб'єкти взаємодіють, відбувається процес сприйняття і розуміння тексту (наприклад, під час його читання або слухання). Таким чином, ні текст сам по собі, ні психолінгвістичні механізми, що функціонують у психіці індивіда, не утворюють повністю ізольованих один від одного предметів дослідження.

Однак смисл тексту як об'єкт пізнання не є безмежним. Для оптимального співвідношення об'єктивного і суб'єктивного, поєднання переживань, опредмечених у тексті, і суб'єктивних асоціацій у герменевтиці використовується поняття «обрію» — тієї значеннєвої межі, що визначає авторську інтенцію як ціле, оскільки «тільки у зв'язку із цим обрієм, або змістом цілого, інтерпретатор може відокремити ті імплікації, що є прийнятними й належними компонентами змісту, від тих, що такими не є». Мета інтерпретації — визначити авторське розуміння змістів і долучити власні випадкові асоціації. Таким чином, інтерпретація, основана на засобах тексту, опредмечує його змісти на базі авторської суб'єктивності.

В історії культури давно здійснюються спроби раціонального опису світу змістів, що не зводиться до окремого змісту або їхньої безлічі. Настанова на опис саме світу змістів передбачає пошуки особливих граней в описі. Ці пошуки надали результати у вигляді таксономізації змістів, поділу змістів за різними критеріями, пошуку «головного» способу таксономізації змістів, співвіднесення змістів як інакшобуттів розуміння з внутрішніми станами людського суб'єкта в момент розуміння та ін.

У європейській традиції розуміння змісту також наявна давно, оскільки існує розуміння про розум. І. Кант зазначав: «Те, що не містить нічого, крім пізнаваного розумом, є розумово осягненим» («ноуменом»). Оскільки ноуменальне є в тексті, виникає різновид змісту.

Чіткіше це положення актуалізовано в працях В. Дільтея, котрий уважав: змісти становлять те життя, що і є «життя у світі змістів».

У релігійній традиції змісти називають «психічними синтезами», основувшись на тому, що ці «психічні синтези» реактивуються в тексті, а тому можуть використовуватися в риториці. Психічність «синтезів» полягає в тому, що вони можуть переживатися, тобто побутувати в рефлексивній реальності. Це зумовлює виникнення тих або інших програм «внутрішніх щиросердечних процесів». Саме в останніх убачав «продуктивну силу» тексту А. Юр'євський у «Гомілетичі». Це писав і С. Булгаков, трактуючи гомілетичу як теорію, потрібну проповідникові для «з'ясування ним суб'єктивних умов моральної сили пастирської проповіді». Водночас проповідь трактується не стільки як текст, скільки як діяльність, у якій і створюються умови й ситуації для смислопобудови.

Рефлексивні реальності різних країн і народів у різні епохи помітно відрізняються. Це зумовлює наявні значеннєві системи, що утворюють ті «світи змістів», у яких живе людина тієї чи іншої епохи в тій або іншій країні. Культурне існування сучасної людини потребує від неї не лише того, щоб вона «жила у світі змістів», але й того, щоб вона могла проходити рефлексивно шляхи інших часів та народів і таким чином проявлялися б у стані, якщо не переживання архаїчних або гетерогенних змістів, то хоча б уявлення, як вони переживалися або переживаються іншими. Зміст є тим, що створюється розумінням, але тільки в тому разі, коли це розуміння дійсно прагне відновити безліч зв'язків і відношень між різними компонентами ситуацій діяльності, комунікації, зокрема й історичний аспект цих ситуацій.

Змісти в історичному контексті можна трактувати як категорії культури певної епохи конкретного ареалу. Як і будь-яка історія, історія змістів породжує свою міфологію, тому значеннєву систему як складову рефлексивної реальності не слід ідеалізувати. Люди такі, як той світ змістів, у якому вони живуть. Принципово важливо: у світі яких змістів живе людина, що саме вона отримує із загальнолюдської рефлексивної реальності — головного накопичувача змістів як осяжного ідеального, підлягаючого розумінню. Одні й ті самі ідеальні реальності можуть по-різному осмислюватися різними епохами.

Розгляд змісту як способу організації знання й розуміння відрізняється від розгляду змісту як *конструкта*. Змісти множинні, і ця їхня характеристика визначає спосіб їхнього розгляду. Так, кон-

структ можна розглядати як «чистий зміст» поза зв'язком із засобами, що його опредмечують; у разі виходу до множинності змістів істотно, що світ змістів, у якому живе людина, реально складається з їхньої впорядкованої сукупності.

Єдність змістів і засобів можна трактувати як *знаки*. Це дійсно «знаки», але не «знаки інституціоналізовані», а «знаки як твори» (Г. Щедровицький). Ці єдності змісту й засобів мають тенденцію функціонувати в тексті як природні квазіприродні утворення — репрезентанти того, що квазіприродно, а саме: почуттів, переживань, поглядів, відносин людини. Такі знаки існують у діяльності як її одиниці, причому вони скрізь, де є продукт людської мови — від розмов до друкованих текстів. Пов'язаність знаків та засобів, що становлять «світ змістів», містять і ставлення людини до дійсності, а також унікальність змісту в кожного з «живучих у світі змістів».

Цей особливий статус у межах усієї сфери змістовності є найпомітнішим там, де має місце естетичний підхід до тексту, який потребує роботи тільки зі змістами й ігнорування того, що належить до сфери пропозиціональних структур. Наявність системи змістів — імператив існування людини як особистості. За Г. Щедровицьким, якщо мислення не ґрунтоване на осмисленні й виробництві змістів, то це мислення соціентальне, але не антигуманне. Змісти — ідеальні об'єкти — дійсна змістовність культури, хоча вони можуть існувати й поза мисленнєвою діяльністю. Водночас змісти — знаряддя особистості, що протистоїть вимогам суспільної ситуації. Саме змісти з їх відносною стабільністю дозволяють людині зберегти себе як особистість.

Сукупність змістів — світ ідеальних об'єктів — існує в текстах комунікації. Зміст водночас є й текстовим конструктором, і ідеальною реальністю, і психічною реальністю.

Якщо зміст належить тексту, то він «вбудований» у тканину тексту, є складовою (за естетичною ознакою) художньої реальності й не завжди піддається точній номінації. Його словесне опредмечування стає імовним, оскільки вилучає зміст із тексту, поза яким цей зміст утрачає свою сутність. Тому зрозуміти й освоїти значеннєву одиницю можна лише у сфері *рефлексивної реальності*.

Компаративний підхід дослідження культури — вивчення культурних процесів і явищ на основі використання методів *історико-порівняльного аналізу* (Comparative Studies) з метою виявлення й ідентифікації подібного (загального, інваріантного) та специфічного (індивідуального, варіативного) в культурах. Інша назва — *крос-культурні дослідження* (Cross-Cultural Studies). Його суть полягає

в тому, що він дозволяє порівнювати явища культурного комплексу, проаналізувати їхню сутність. Компаративний підхід — це сучасна методологія порівняльно-історичних досліджень. Проблемне поле компаративного підходу є простором особливої ментальної, цивілізаційної та культурної взаємодії різноманітних форм і типів інтерпретації культур на перехресті західної та східної, класичної та сучасної традицій. Ідеї компаративістики в культур-антропології (Е. Тайлор, Дж. Фрезер, Ф. Галтон), філології (Ф. Бопп), історико-порівняльній міфології (від Ф. Крейцера, Ф. Х. Бауера, Ф. Шлегеля та Ф. В. Шеллінга до Дж. Кемпбелла та М. Еліаде), порівняльному релігієзнавстві (М. Мюллер, Р. Генон, Т. Мертон, Д. Т. Судзукі) та інших сферах гуманітаристики суттєво вплинули на культурологічне знання, у якому наприкінці ХХ ст. відбувся принциповий «компаративний поворот».

Порівняльний метод також активно застосовується в культурології, тому що вможливує, зіставивши культурні феномени й різні культури, виявлення загальних морфологічних особливостей, структури й особливостей культур. Він дозволяє здійснити порівняльно-історичний аналіз різних культур або конкретних сфер культури в певному часовому інтервалі. Порівнюють загальну для цих культур сферу, щоб виявити їхню відмінність. Компаративний та історико-генетичний підходи безпосередньо пов'язані, часто застосовуються як єдиний підхід пізнання культури.

Компаративний підхід є методологічною базою для порівняльних досліджень, які часто визначають як компаративістські (компаративістика від лат. *comparatio* — співвідношення, зіставлення, звірення, взаємна згода). Існують декілька дефініцій поняття компаративістики. Компаративістика розглядається як комплексний науковий підхід, тобто сукупність наукових прийомів пізнання, зіставлення, надає можливості порівняти (зіставити) об'єкти, процеси, явища, соціальні інститути різних країн світу, а також ті, що мають мультинаціональні характеристики.

Компаративний підхід особливо активно використовується в сучасній соціальній сфері. Його пізнавальні можливості полягають у тому, що предмет дослідження має бути сконструйованим як соціальна проблема, яка аналізується засобами порівняння (зіставлення) контекстів під час її аналізу і вирішення (культурний, історичний, соціально-економічний контекст проблеми). У цьому разі основа порівняння належить до соціальних систем та інститутів, що аналізуються в одній чи декількох зарубіжних країнах. Найчастіше

в культурологічному смислі за допомогою компаративного підходу здійснюється порівняльний аналіз культури України й інших країн світу для визначення спільного і відмінного в цих системах.

Предметом дослідження і зіставлення в компаративних працях є закономірності розвитку різних інституціоналізованих систем (політичних, правових, культурних, мистецьких, освітніх) або різні типи поведінки (діяльності) людей у цих системах. Для здійснення порівняння особливе значення має правильний вибір *основи*, тобто сукупності властивостей об'єкта, за якими порівнюватимуть і визначатимуть відношення між досліджуваними предметами. Вибір основи порівняння залежить від складності об'єкта і конкретних цілей пізнання. Протиставлення відрізняється від зіставлення тим, що з порівняльних систем виокремлюють один чи декілька об'єктів або розробляється модель, яка слугує еталоном і протиставляється досліджуваному об'єкту. У будь-якому разі для компаративістики найхарактернішим є тип судження «*відмінний*», «*подібний*».

У межах компаративного підходу існують методи.

1. *Порівняльно-типологічний метод*, який дозволяє, з одного боку, зіставивши культурні феномени та різні культури, визначити загальні морфологічні особливості, структуру й особливості культур, а з іншого — виявити тип культури, її найхарактерніші і найважливіші ознаки, створити різні типології та класифікації.
2. *Порівняльно-історичний метод*, результатом якого є розгляд предмета в його генетичному, історичному розвитку. Виокремлюють кілька видів порівняння: парадигматичне порівняння, за аналогією та ін.
3. *Індивідуалізуючий метод* передбачає порівняння індивідуально. Індивідуальність розглядається як особливість.

Зазвичай зіставлення здійснюють з метою: надати нового оточуючій дійсності; упорядкувати наявні чи нові знання; створити модель (прогностичну теорію); сприяти перетворенню дійсності на виявлених науковим способом основах. Сучасні порівняльні дослідження переходять від опису та пояснення характеристик соціальних інституцій (сфер діяльності) в різних країнах до постановки проблем, а від проблем — до специфікацій зв'язків, формулювання і перевірки теорій. Проблеми в цьому разі формулюються не лише практичні, а й концептуальні.

Психоаналітичний (психологічний) підхід — вивчення культури крізь призму психоаналітичних методів. Прибічники різноманітних психологічних шкіл, вивчаючи культуру, оперують категоріями, що

належать до сфери мотивації культурно зумовленої поведінки — мораль, забобони, санкції, заохочення, конфлікт, агресія, страх, структура особистості, лідерство, влада та ін.

Психоаналіз у вузькому значенні — комплекс психодіагностичних і психотерапевтичних методів, розроблених З. Фрейдом (1856–1936) — теоретичний напрям у психології, орієнтований на вивчення та пояснення несвідомих психічних процесів і явищ. Ключові ідеї психоаналізу: едипів комплекс, лібідо, витіснення, сублімація та ін. — перенесені до інших сфер гуманітарного знання культурології, соціології, історії, етики. У широкому розумінні психоаналіз — сукупність теоретичних і прикладних аспектів фрейдизму (З. Фрейд) та неофрейдизму (А. Адлер, О. Ранк, К. Г. Юнг, Е. Фромм, Ж. Лакан та ін.), зокрема в їхньому зверненні до осмислення культури, суспільства, людини, світоглядних і моральних проблем.

У сучасної культурології існують активні спроби використовувати психоаналітичні методики для вивчення явищ культури. Вони ґрунтуються на концепціях класичного фрейдизму й неофрейдизму, у яких розвивалися уявлення про значення несвідомого в житті людини й суспільства. Як зазначив Є. Соколов, психоаналіз у загальному смислі — це прагнення виявити приховані мотиви дій, думок, основа морально-психологічних настанов особистості. У сфері несвідомого виникають «фатальні рішення», прагнення до героїчних або злочинних дій, «яких не очікує ні сама особа, котра скоює вчинки, ні її оточення».

Пояснюючи походження й функції культури, такі її форми, як релігія, мораль, мистецтво, політика, різні психоаналітики конструюють різні несвідомі механізми. Свої клінічні спостереження й метод пояснення неврозів кожний психоаналітик використовує як вихідний пункт для пояснення масових соціокультурних процесів.

Різні психоаналітики по-різному розуміють культуру та її зв'язки з несвідомим. На думку Є. Соколова, З. Фрейд убачав у культурі систему заборон, що обмежують і витісняють природні (в основі несвідомі) дії, а К. Юнг розумів культуру як систему символів. Символами культури, за К. Юнгом, є духи, демони, боги, ідеї, закони, наукові теорії та ін. Поширені культурні символи — хрест, коло, золота квітка та ін. — наявні в різних культурах. І якщо звільняти дослідження від особистих і випадкових асоціацій, можна наблизитися до розуміння прасимволів — *архетипів*, які є стійкими й універсальними. Ці архетипи існують у свідомості всіх людей і сприяють їхньому взаєморозумінню.

Психоаналіз як методологія пізнання культури оснований на цих і подібних до них уявленнях. Методично психоаналітичні методи передбачають те, щоб, перемігши цензуру свідомості (неправильні уявлення, настанови й упередження), дійти глибинних джерел культурних подій, творчості, поведження людей.

Водночас використовується те, що характерно й для медичної практики психоаналізу. Увага дослідника зосереджується на матеріалі неконтрольованих або недостатньо контрольованих свідомістю думок, почуттів, дій. Мати певне уявлення про них можна, досліджуючи людські сновидіння, забобони, «випадкові» події, зустрічі, спонтанні (непояснені раціонально) вчинки, масові явища, подібні до колективної паніки, моду тощо.

Психологічний підхід уможливлює з'ясувати на основі аналізу мемуарів, хронік, міфів, літописів, епістолярного спадку, трактатів найтиповіших реакцій людей тієї чи іншої культури на найзначущіші для них явища: голод, війни, епідемії. Такі прояви виявляються як у формі соціальних почуттів, так і в ментальності загалом. Під ментальністю, менталітетом розуміється як причина, тобто соціально-біологічна зумовленість духовності, так і наслідок, тобто готовність до дії, психологічна настанова. Застосування психологічного методу дозволяє через з'ясування характеристик тієї чи іншої культури збагнути мотивацію, логіку культурних дій.

Семіотичний підхід — метод дослідження культури, яка розглядається з позиції семіотики — науки про знаки, знакові системи, знакову поведінку та знакову комунікацію. Він дозволяє розглядати культуру як систему смислів, знакову систему, що використовуються суспільством. Семантико-семіотичний аналіз культури збігається з лінгвістичним підходом, оскільки вможливлює вивчити знаки, символічні системи, структури свідомості та відображення, текстуальність і кодифікованість культури, символічний обмін, моделювання культури як мови, епістеми, бінарні смислові опозиції, ментальність, соціальні стереотипи та ін.

Семіотичний підхід ґрунтується на розумінні культури як тексту, знака, системи знаків, символічної системи. Будь-яке явище матеріальної і духовної культури — це впорядкований набір знаків і символів, що мають певний смисл, — текст, який має бути прочитаним дослідником. Мова танцю, жесту, квітів, театру, повсякденна мова й інші «знаки» іноді характеризують культуру більше, ніж наукові описи, у них зберігається дух культури й епохи.

Знак (будь-який знак, а не тільки слово) позначає реальність, зовнішній світ, інформація, яку людина може передати лише через знаки. Наші думки можна висловити образно як єдиний потік, але виражаємо ми свої думки дискретно у вигляді знаків. Складніше походження має *символ* — умовний знак, що безпосередньо не вказує на реальний об'єкт. Глибоке вкорінення найдавніших символів у підсвідомості дозволяє за допомогою їхнього використання значно впливати на людей. Знаково-символічний аспект людської культури передбачає вивчення вербальних (природні й штучні мови) і невербальних (жест, міміка тощо) систем комунікації. Крім того, поняття мови культури містить символіку кольору, семіотику одягу, прикрас, житла й похоронних ритуалів. Наприклад, одяг і прикраси — найважливіші знаки, що вказують на соціальний статус людини в суспільстві. Давньоримські сенатори носили білу туніку із широкою пурпурною смугою, а вершники — із вузькою. Як зазначає Светоній, пурпурний колір намагався «резервувати» за імператором Нерон, вилучаючи майно в порушників. Тут має місце табування деяких кольорів, що належать носіям вищої державної влади. Аналогічна ситуація існувала, зокрема, у Давньому Китаї, де жовтий і червоний кольори були особливими знаками імператора й вищої знаті. Важливими в цьому сенсі є два «колірні» повстання в Давньому Китаї — «червоних брів» 15 р. н.е. і «жовтих пов'язок», що почалося в 184 р. н.е. Повсталі свідомо використовують табування кольору, демонструючи таким чином свою незгоду з існуючим ладом. Наявність золотих кілець у сенаторів і вершників відрізняє їх від інших категорій римських громадян, які не мали права носити подібні знаки станової належності. Тіт Лівій в «Історії Риму» зазначав, що полководець Ганнібал після розгрому римського війська в битві при Каннах (216 р. до н.е.) як матеріальне підтвердження своєї перемоги відсилає значну кількість золотих кілець, знятих за його наказом на полі бою з убитих сенаторів і вершників. Карфагенянам ці знаки вищих станів були добре відомі, і їх показ утверджує статус Ганнібала та його прибічників. Про характерний для Давнього Риму інтерес до знаків чітко свідчить і військово-державна символіка, що передається потім візантійській культурі, де, наприклад, нерегламентоване носіння пурпурного одягу каралося стратою й державна символіка набула класично завершеного вигляду. Підвищена знаковість відрізняє середньовічну культуру. Ментальність середньовічної людини насичена символами, живе в «лісі символів», оточена не стільки реальними об'єктами, скільки їхніми знаками. Значною мірою цю

особливість середньовічної культури можна пояснити чільним місцем християнства. Символіка — це таємнича мова, що відкриває вірянам основи Царства Божого, передати які безпосередньо, без посередництва символів, неможливо. Середньовіччя створює символічне образотворче мистецтво, символічну поезію й релігійну обрядовість із надто складною символічною мовою. Сакральне наявне і в побутовій культурі. Про священні істини нагадує майже будь-який предмет: апельсини — символ райського блаженства, чотки — символ благочестя, зображені на монеті хрест або куля означають вічність або досконалість тощо.

Одними з перших сучасну семіотику культури досліджували американські філософи кінця XIX — початку XX ст. Ч. Пірс та В. Морріс, а також швейцарський філолог й антрополог Ф. де Соссюр (1857–1913), котрому належала ідея *звести існуючі* знання про знаки до єдиної загальної теорії, що дістала назву «семіологія». Е. Кассієр (1874–1945) у праці «Філософія символічних форм» обґрунтував розуміння людини як «символічної тварини» (*animal symbolicus*) та культури як «Символічного Всесвіту». Відомими представниками семіотики є Р. Барт, А. Греймас, У. Еко, Р. Якобсон та ін. Серед головних напрямів семіотики — Московський та Празький лінгвістичні гуртки, Тартусько-Московська школа (Ю. Лотман, В. Топоров, Б. Успенський, Б. Гаспаров, В. Іванов та ін.). Семіотичні дослідження культури стосуються проблем, пов'язаних зі знаковою реконструкцією міфів і ритуалів, дешифруванням текстів культури, теорією перекладу, семантикою, синтаксисом та прагматикою культурних висловів, виявом інваріантних структур у різних мовах культури, таких як «мова балету», «мова жесту», «мова живопису», «мова кінематографа» тощо.

Семіотика культури — це розгляд знакових засобів культури і тлумачення культурних феноменів як створених за допомогою цих знакових засобів «текстів», які містять певну інформацію.

Якими б різними не були визначення культури, у них завжди передбачається, що зміст культури передається мовою. Під *мовою*, зазвичай, розуміють природну розмовну мову — українську, російську, англійську тощо. Будь-яка розмовна мова — це система знаків або код, за допомогою яких люди спілкуються, висловлюють і передають один одному різноманітну інформацію, що називається комунікацією. Існують і інші знаки та їхні системи, здатні слугувати цій меті (наприклад, знаки жестів, дорожнього руху, нотна грамота, штрихові товарні коди, картографічні знаки та ін.). Мова в широкому значенні — це

не лише розмовна, вербальна мова, але й будь-яка система знаків, яка може використовуватися людьми з інформаційно-комунікаційною метою.

Сучасний дослідник має знати мови, символи культури, культурні коди, сприймати культуру як світ артефактів.

Продукти і результати людської діяльності, штучно створені людиною, називають *артефактами* (від лат. *arte* — штучний та *factus* — зроблений). Артефакти — феномени культури — це зроблені людьми речі, створені ними думки, віднайдені й використані засоби і способи дій. Культура — це не лише те, що перебуває поза середовищем існування людини, але й зміни в ній самій, тілі й душі, власному фізичному та духовному образі.

Отже, *культура — це світ артефактів — світ людської діяльності та її продуктів*. Це її перша найважливіша характеристика, яка є надто важливою, коли йдеться про матеріальну культуру — речі, будинки, техніку й узагалі про все те, що утворює «другу природу», яку людина створює власноруч навколо себе.

На відміну від явищ природи, артефакти мають подвійне визначення. З одного боку, у них, як і в природних явищах, теж є об'єктивна визначеність, тобто їх можна розглядати як реальність, що існує сама по собі, окремо від людини й характеризується об'єктивно притаманними їй властивостями. Але, з іншого боку, артефакти мають ще й іншу, суб'єктивну визначеність: у них утілено те, що називають «змістом», «значенням». Ця суб'єктивна визначеність виникає тому, що людина «опредмечує» в них свої уявлення, мету, бажання тощо, є тією «людяністю», яку вносить людина в продукти своєї діяльності.

Найочевиднішою є здатність людини наділяти свої витвори смислом, що виявляється в мові надавання мови смислів. Однак смисл мають не лише слова й висловлювання — його так чи інакше набуває все, що творить людина і становить культурне середовище її побутування: твори мистецтва, правила етики, релігійні, святкові обряди, наукові дослідження, навчання, спорт та ін. Смисл будь-якого предмета, з яким має справу людина, виявляється в його призначенні, ролі, функціях. Тобто предмети самі по собі, поза відносинами з людиною не мають жодного культурно-мистецького смислу. Символами, носіями особливого смислу, стають і самі люди, коли вони відіграють роль не просто живих істот, а кінозірок, художників, музикантів, акторів, режисерів, представників тієї чи іншої професії. Це називається *культурним феноменом*.

Культура у вигляді знаків — це єдність матеріального і духовного. Знак є матеріальним предметом, що чуттєво сприймається, а його значення (смысл, інформація) — продукт духовної діяльності людей. Знаки — це своєрідна «матеріальна оболонка» людських думок, почуттів, бажань. Щоб продукти духовної діяльності людини зберігалися в культурі, передавалися в часі та просторі, вони мають бути виражені, закодовані в знаковій оболонці. Зв'язок значення і знака (інформації і коду, у якому вона фіксується й трансформується) свідчить про нерозривність духовного і матеріального аспектів культури.

Отже, *феномен культури* — це будь-які артефакти (штучно створені людьми предмети та явища), які мають смисли, тобто знаки з певним значенням. Сукупність знаків становлять тексти, у яких міститься соціальна інформація.

Сучасний культуролог і мистецтвознавець повинні знати типи знакових систем культури та мистецтва. Мова будь-якої культури своєрідна й унікальна. Однак в усіх культурах використовуються одні й ті самі типи знаків і знакових систем.

Усі знакові засоби, що використовуються в культурі, створюють її *семіотичне поле*, у якому зазвичай виокремлюють такі основні *типи знаків і знакових систем*: природні; функціональні; конвенціональні (умовні); іконічні; вербальні; знакові системи запису.

Природні знаки — це речі та явища природи. Щоб їх розуміти, слід знати, ознаками чого вони є, вміти вилучати з них необхідну інформацію.

Функціональні знаки — означальні. Їхньою особливістю є причетність до людської діяльності. Здебільшого це предмети, що мають прагматичне значення, які створює людина для практичного використання, а не з метою наділити їх знаковою функцією. Вони можуть відігравати роль як знаки лише тому, що долучені до людської (зокрема культурної та мистецької) діяльності, містять інформацію щодо її специфіки. Функціональними знаками культури та мистецтва можуть бути не лише предмети, а й дії людей.

Будь-який предмет стає функціональним знаком, якщо зв'язок між ним і тим, на що він указує, виникає в процесі людської діяльності й ґрунтується на способі його використання. Наприклад, виявлена археологом у кургані зброя — функціональний знак, який свідчить про те, що в ньому похований воїн. Обстановка квартири — комплекс функціональних знаків (текст), що містить інформацію про ступінь заможності господарів, а книги на книжковій полиці свідчать про їхні читацькі смаки й інтереси. Функціональні відчуття — це теж

знаки-ознаки. Функціональними знаками можуть бути не тільки предмети, але й дії людей. Кожен студент знає: коли викладач починає водити пальцем по груповому журналу — це знак того, що він зараз викличе когось відповідати. Роблячи мимовільні й несвідомі рухи, людина, зазвичай, навіть не підозрює, що цим вона подає знаки, які сигналізують про її почуття, емоції, наміри, думки.

Іконічні знаки (від грец. *eicon* — зображення) — це принципово інший різновид знаків порівняно з природними і функціональними, це знаки-образи. Їхньою визначальною особливістю є подібність до того, що вони означають, яка може бути більшою чи меншою від подібності в певному сенсі до ізоморфізму (взаємно однозначної відповідності всіх елементів і відносин). Іконічні знаки — це знаки в повному смислі слова, оскільки знакова функція для них є головною, на відміну, наприклад, від природних і функціональних, для яких знакова функція є побічною й виконується ними «за сумісництвом» з основними функціями. Іконічні знаки штучно створюються так, щоб їхній зовнішній вигляд відбивав образ позначуваних ними речей.

Іконічні знаки особливо характерні для художників, дизайнерів. У музиці інколи імітують шум хвиль, грім, автомобільний гуркіт тощо, музичні інструменти відтворюють звуки, які ми чуємо в житті, «музичному матеріалі» (коливаннях повітря). Скульптура або портрет на полотні відтворюють образ людини, хоча виконані в камені чи акварелі. У мистецтві образи дійсності часто створюються на основі іконічних зображень певної частини зображуваного, взаємодії з ним, його використання тощо. Водночас автор прагне не просто точніше скопіювати дійсність, але й висловити своє суб'єктивне бачення речей, власну точку зору на них. Художні образи у творах мистецтва характеризуються тим, що вони відбивають не лише зовнішню подоби людей, явищ, подій, але й прихований від посереднього сприйняття внутрішній зміст (смысл).

Конвенціональні (умовні) знаки — це штучно створені знаки, що мають мало спільного з тим, на що вказують. Надання їм певного значення є результатом узгодження, договору між професіоналами (слово «конвенціональний» походить від лат. *conventio* — походження, угода, умова). Конвенціональні знаки створюються спеціально для того, щоб виконувати знакову функцію.

Виокремлюють два основні види конвенціональних знаків — *сигнали й індекси*. Сигнали — це знаки сповіщення або попередження (наприклад, попередні слова ведучого на концерті, святковому заході). Індекси — умовні позначення предметів або ситуацій, що

мають компактний, простий для розуміння рівень. Застосовуються для того, щоб виокремити ці предмети чи ситуації з-поміж інших (наприклад, показання музичних чи комп'ютерних пристроїв, картографічні знаки, різноманітні умовні позначки в презентаціях, схемах, графіках, професійно-мистецьких текстах тощо).

Конвенціональний слугує позначенням предмета «за умовою» — тому що люди домовилися вважати його знаком цього предмета.

Вербальні знакові системи — найважливіші серед створених людством, які зумовлюють виникнення семіотичної основи культури. У світі виокремлюють від 2500 до 5000 природних мов. Будь-яка з них — це історично сформована знакова система, що є основою всієї культури. Жодну іншу знакову систему не можна порівнювати з нею за своїм культурним значенням. Людська мова склалася на основі психофізіологічних можливостей. Будова мозку, органів слуху, зору, гортані зумовлює кількість розрізнявальних звуків мови (фонем), способи їх сполучення, зміну слів і фраз. Однак розвиток мовних здібностей у людей відбувається лише за умов *спілкування*. Найголовніша особливість мови, що відрізняє її від інших систем, — це специфічна її структурна організація: поліструктурна, розгалужена, ієрархічна, багаторівнева система знаків. Базовою структурною одиницею мови є *слово*. Подібно до атомів, слова мають внутрішню структуру (корені, суфікси, префікси тощо), створюються з «елементарних часток»: ними є звуки — фонемі. «Атоми»-слова об'єднуються в «молекули»-фрази, речення, висловлювання, а з них складаються *тексти* — значні за розміром суцільні «шматки» мови.

Виокремлюють чотири основні структурні рівні мови: фонетика, лексика, граматики, стилістика.

Фонетика — звуковий, акустичний аспект мови. Кожна мова має свої фонетичні особливості — характерні для неї фонемі, форми і комбінації, варіанти інтонацій та ін. Комбінаціями фонем є слова, на рівні яких проявляються ті переваги мови, які роблять її головною знаковою системою культури.

Лексика — словниковий фонд мови — налічує в розвинутих мовах до 400–500 тис. слів. Лексична структура мови є достатньо складною, що зумовлено її полісемією — багатозначністю слів. Водночас полісемія збагачує мову, насичує її додатковими елементами.

Граматики — структура мови, тобто система форм і способів створення, зміни й використання слів. Лише словниковий склад без граматики ще не є мовою. Окремі слова самі по собі надають мало можливостей для висловлення думок. Складні думки потребують

упорядкованого об'єднання багатьох слів у цілісний вислів. Смысл речень залежить не тільки від слів, з яких вони складаються, він значною мірою визначається граматиною.

Стилїстика — це манера оформлення мови, характерна принципами вибору і комбінацій використовуваних мовних засобів. Для сучасної культури, мистецтва, літератури властиве різноманіття стилів. Різноманітних стилістичних форм набуває мова і в практиці спілкування людей. Стилї можна розглядати також як індивідуальну манеру.

Кожному сучасному культурологові і мистецтвознавцеві важливо орієнтуватися в *знакових системах запису*.

Найважливішою знаковою системою запису є *письмо* — система запису знаків природної мови, усного мовлення. До цього типу знакових систем належать нотна грамота, способи запису музики, танцю тощо. Їхньою особливістю є те, що вони виникають на базі інших знакових систем — розмовної мови, музики, танцю і є вторинними стосовно них.

Винахід знакових систем запису — одне з найважливіших досягнень людства. Особливо важливу роль в історії культури відіграли виникнення і розвиток *писемності*. Без розвитку писемності неможливі наука, освіта, техніка, культура, мистецтво тощо.

Писемності передувало так зване предметне письмо, що виникло ще в первісному суспільстві, коли предмети використовувалися для передавання відомостей (наприклад, оливкові гілки як знаки миру). До таких способів комунікацій зверталися інколи і в пізніші часи. Однак це була лише передісторія писемності.

Першою стадією її історії стало *письмо в рисунках (пиктографія)*. Потім виникло *ідеографічне* письмо, рисунки в якому набували дедалі більших спрощеності, схематичності. Нарешті, на третій стадії створено *абеткове (алфавітне) письмо*, у якому використовується відносно невеликий набір писемних знаків, що означають не слова, а звуки усної мови.

Аналогічно розвивається і запис музики — *нотне письмо*. Спочатку музиканти користувалися ідеографічними записами, у яких мелодії позначалися ламаною чи хвилястою лінією, а потім почали використовувати літери, ієрогліфи і спеціальні писемні знаки. Сучасна форма нотного запису — надбання Нового часу. У ХХ ст. виникли й інші форми запису музики — на грамофонній платівці, магнітній стрічці, за допомогою комп'ютерних цифрових кодів.

Виникнення та розвиток писемної мови надають нових можливостей культурному прогресу. Базисним знаком письма стає не слово, як у розмовній мові, а дещо абстрактніша одиниця — *літера*. Кількість базисних знаків системи в цьому разі зменшується і стає осяжною, що зумовлює докорінні зміни в знаковій системі: стають можливими якісно нові способи створення, оброблення, сприйняття і передавання інформації.

Із виникненням писемності починають формуватися мовні норми та правила, що слугує створенню нормалізованої літературної мови, виробляються стійкі граматичні форми, ускладнюються звоти і конструкції. Виникають принципово неможливі в усній мові прийоми оброблення тексту: виокремлення абзаців, розділів, підрозділів, поділ основного змісту та коментарів, посилай, показчиків, введення графічного оформлення. Це полегшує сприйняття смислу, таблиць, рубрикацій тексту тощо. У результаті збагачуються й удосконалюються способи висловлення думки в мові, підвищуються точність і глибина передачі її нюансів.

Із розвитком знакових систем запису зростає обсяг циркулюючої в суспільстві інформації. Несистемні мови могли забезпечити лише передачу знання, яке зберігали у фольклорі — міфах, усному епосі, прислів'ях. Писемність надає змоги суспільству транслювати інформацію, обсяг якої значно перевищує обсяг пам'яті окремої людини. Виникають бібліотеки, які виконують функцію сховищ знань для прийдешніх поколінь. Зникають часові та просторові обмеження для спілкування, стає можливою комунікація між людьми, котрі живуть на значних відстанях один від одного або в різні історичні часи. Це дозволило, наприклад, ознайомитися із життям зниклих народів — давніх єгиптян, хетів, інків, відновити через декілька століть після загибелі Римської імперії систему її культури і права, яка стала основою європейської культури, мистецтва та юриспруденції.

Завдяки писемності змінюється якість інформації в суспільстві. Оригінальна, нестандартна думка, яка серед сучасників автора не набуває підтримки й розуміння, без писемності була б забута після смерті автора, і нащадки б про неї не знали. Письмо вможливило закарбувати і зберегти її, що сприяло розвиткові творчості, спеціалізації інтелектуальних зусиль членів суспільства.

Писемність уможливила тиражування текстів — книгодрукування. Відбитки написаного фарбою на дерев'яних і мідних дисках навчилися робити ще в VII ст. в Китаї та Індії. І коли Йоган Гутенберг із Майнця винайшов друкарський станок і набір тексту зі стандартних

літер шрифту перетворився на масове тиражування, відбулася демократизація писемного спілкування, воно стало повсякденною справою мільйонів людей. Розпочалася нова ера культурного прогресу. Коло читачів значно розширилося. Виникли умови для масової освіти і просвітництва народу. Шкільне навчання грамоти стало обов'язковою умовою функціонування писемного мовлення, збереження мовних традицій і неперервності існування культури.

Один з важливих напрямів розвитку систем запису — створення штучних формалізованих мов, які відіграють значну роль у сучасній логіці та математиці, у всіх науках, які використовують логіко-математичний апарат. Штучні мови створюються на основі природних. Їх характеризує чітка формалізація правил формулювання мовних висловів, а також алгоритмів переходу від одних висловів до інших.

Із розробкою формалізованих мов пов'язаний розвиток електронно-комп'ютерних технологій, які стають мовою спілкування людини з комп'ютером. Перекодовуючи інформацію, виражену природною мовою, у зрозумілу для комп'ютера формалізовану мову з точно сформульованими правилами мовних операцій, виникає можливість «доручити» комп'ютеру виконання цих операцій і таким чином переробки інформації, відповідно до заданих правил. Використання комп'ютерів і надзвичайно швидке зростання їхньої ролі в комунікативних та інформаційних процесах нині суттєво позначилися на подальшому культурному прогресі людства.

Природна мова, а також інші типи мов, розглянуті вище, — це базові, первинні знакові засоби культури на їхній основі (головно природної мови) зумовили виникнення власних, пристосованих для вираження їх змісту, мов. Подібні мови є найрозвиненішими семіотичними системами. У працях Ю. Лотмана, В. В. Іванова, Б. Успенського та інших представників тартусько-московської семіотичної школи вони дістали назву «вторинні мови культури», «культурні коди», які мають складнішу структуру, ніж первинні мови, що вможливило за їхньою допомогою «модельовати» світ і його явища, зокрема культурологічні та мистецтвознавчі (Ю. Лотман).

Вторинні моделюючі системи численні й різноманітні. Це мови таких форм культури, як міфологія, релігія, філософія, наука, право, політика, спорт, реклама, кіно, телебачення, архітектура, дизайн, Інтернет та ін. У соціальному житті значну роль відіграють різні церемонії, обряди, що є проявом комбінацій ритуальних дій, предметів, словесних формул, які мають символічне значення і визначають форму поведінки людей. Надзвичайно різноманітну, багату за своїми

виразними можливостями *множинність мов створює мистецтво*. Деякі вторинні знакові системи є «надбудовами» над природною мовою, наприклад, мова поезії. Інші створюються в результаті синтезу різних типів знакових систем.

Отже, культура — історично сформована група семіотичних систем (мов), яка може утворювати єдину ієрархію (надмова), як і являти собою та симбіоз самостійних систем (Ю. Лотман). Кожна людина є своєрідним «поліглотом», котрий базується на множині мов культури. Історично сформовані правила етики, манера одягатися, узвичаєні норми відносин між людьми є *культурними кодами*, у яких люди в кожному епоху висловлюють і сприймають смисл «тексту», «контексту» й «підтексту» подій, що відбуваються.

Важливе місце в культурі посідають *мови мистецтва*. У працях Ю. Лотмана, Б. Успенського, В. В. Іванова й інших теоретиків мистецтво розглядається як модель культури. М. Каган підкреслює, що мистецтво — це «самосвідомість культури». Ця особлива роль мистецтва перетворює його коди на основні вторинні моделюючі системи в будь-якій культурі.

Художні мови складаються на базі семіотичних засобів культури — *словесних* (мова мистецтва слова), *жесто-мімічних* (мови танцю, пантоміми, акторського мистецтва), *звукоінтонаційних* (музична мова), *пластичних* (мови живопису, графіки, скульптури, архітектури, прикладних мистецтв, дизайну).

Характерною ознакою художніх мов є те, що вони призначені для створення багатозначних текстів, різноаспектно відкритих для всестороннього осмислення. У них не існує словників з фіксованим значенням знаків, граматики, на відміну від мов креслення, проектного макетування (моделювання), сигналізації, жестової символіки релігійного обряду або військового побуту. У цьому сенсі вони протилежні мовам науки, де необхідні смислова однозначність висловлювань, операційна чіткість алгоритмів їхньої побудови, термінологічна точність тощо. Коли п'єса ставиться в театрі, за літературним сюжетом створюється опера, балет або кінофільм, що потребує використання нових художніх засобів.

Ще однією важливою особливістю мови мистецтва є її *динамічність*, яка виявляється в побутовій і діловій мові. Художні мови є оптимальним засобом спілкування, передбачають емоційний контакт автора-художника зі співбесідником-читачем, глядачем, слухачем. Принципова спрямованість на *діалогічне спілкування* — *характерна*

ознака мови мистецтва, яка відрізняє її від знакових систем монологічного типу, що є її суттєвою, специфічною перевагою.

Синергетичний підхід у культурологічних дослідженнях — спосіб аналізу культури з позицій синергетики: науки про основні закони та процеси самоорганізації будь-яких складних систем у динаміці їх розвитку й використання нових принципів (гомеостатичність, ієрархічність, підпорядкованість, нестійкість, емергентність) і ключових понять (атрактор, біфуркація, самоорганізація, флуктуація, синергетичний ефект). Він ґрунтується на взаємодії двох протилежних сил — перша створює структури, друга — руйнує цю закономірність, відкрити в науковому пізнанні синергетикою.

Культура — складна інтелектуально-соціальна система, здатна до самоорганізації та саморозвитку, до пізнання якої можна застосувати методологічний інструментарій синергетичного підходу в межах міждисциплінарних досліджень. Вона часто випереджає розвиток інших суспільних систем, що особливо характерно для перехідних — біфуркаційних — станів, зумовлених активними пошуками в культурі.

Синергетичну методологію часто використовують як маркер істинності культурологічних теорій, критерій їхньої наукової апробації. Процеси розвитку культури здійснюються достатньо послідовно і не всі є результатом рішень «згори». Вони реалізуються і на рівні самоорганізації, зумовлюючись об'єктивно існуючими закономірностями, коли щось «одне» неминуче викликає «інше». В умовах нестійкості системи визначається її мета, яка інтегрує зусилля щодо виходу з кризи та формування сприятливішого соціально-культурного середовища.

Предметом синергетики є механізми спонтанного виникнення та збереження складних систем, особливо тих, що перебувають у стані нестабільності. Основні представники синергетики 1920–1980-х рр.: Л. Онсагер, Е. Шредінгер, І. Пригожин та ін. Ключові поняття синергетичного підходу — *хаос та порядок, нелінійність, самоорганізація*. У сфері уваги синергетичного підходу в дослідженнях культур — нелінійні ефекти еволюції систем, кризи та *біфуркації* — невірноважені фази існування, що передбачають множинність сценаріїв подальшого розвитку.

Синергетика — інтегративний напрям наукових досліджень — вивчає процес самоорганізації та становлення нових упорядкованих структур у відкритих фізичних, біологічних, соціальних, когнітивних, інформаційних та інших системах.

Ідеї синергетики репрезентовані та розроблені дослідниками 60–70-х рр. XX ст. (Г. Хакен, І. Пригожин та інші), а сам термін «синергетика» вперше запропонував німецький учений Герман Хакен у 1969 р. Виникнення синергетики стало відповіддю на кризу лінійного мислення, оснований на абсолютизації жорстких причинно-наслідкових зв'язків, тлумаченні хаосу як деструктивного явища, ігноруванні випадковості як несуттєвого фактора розвитку. Нині синергетика перебуває на стадії формування основних концептуальних положень та принципів, які передбачають якісно нову картину світу, порівняно з тією, що сформувалася під час класичної і навіть постнекласичної наук та квантово-релятивістської картини світу. Завдяки прогностичним можливостям і методологічним новаціям синергетичний підхід активно використовують у багатьох галузях наукових досліджень.

Згідно із синергетичним підходом, еволюція культури як складної системи відбувається завдяки підвищенню рівня самоорганізації її структури, досконалішої ієрархії множини її елементів.

Упорядкованість систем характеризується певним співвідношенням порядку і хаосу, які є категоріями синергетики, що позначають протилежні стани та процеси в системі. Але їх не слід ототожнювати з буденними уявленнями: хаос постає не як безлад, відсутність порядку, а радше як домінування процесів дезінтеграції елементів у системі.

Культура, суспільство, відповідно до синергетичного підходу, розглядаються як послідовність деструктивних і креативних процесів. Деструктивний, або дисипативний (від лат. *dissipare* — розсіювати) аспект суперечності спрямований на усунення впорядкованості будь-якої системи, перехід у хаотичний стан. Досягнення максимальної дисипації, ентропії зумовлює протилежні креативно-структуруючі процеси.

Під впливом різних факторів спроможність соціокультурної системи адаптуватися до нових умов зменшується. Система стає нестабільною, розпочинає біфуркацію, відбуваються біфуркаційні, переважають дезінтеграційні процеси.

Синергетика вперше в науковій методології розкрила найважливішу роль хаотичної випадковості (наприклад, вибір подальшої траєкторії еволюції), почала розглядати її як принцип своєї парадигми. Хоча вибір у точці біфуркації випадковий і не має однозначних законів, але здійснюється на основі певних можливостей, які визначаються характерним для існуючого середовища атрactorами

(атрактор — стан, до якого «притягуються» траєкторії руху в просторі).

У суспільстві роль цих атракторів часто відіграють нові ідеї, які збігаються із цілями прогресивної еволюції системи, та діяльність паціонарних особистостей, спрямована на втілення цих ідей. У момент появи атрактор відіграє, звісно, незначну роль у розвитку системи, але доволі швидко він притягує до себе «траєкторії» еволюції інших елементів системи і перетворюється на суттєво нову прогресивну систему вищого рівня. Утворення нових цілісних структур (систем) у процесі самоорганізації відбувається у фазовому просторі, тобто між точками біфуркації системи. Водночас певні параметри порядку зберігають своє значення на всіх фазах процесу самоорганізації.

Таким чином, синергетичний підхід до соціокультурної динаміки дозволяє збагнути всю складність і хвильовий тип культурних процесів. Коливання виникають у зв'язку з тим, що фаза посилення впорядкованості змінюється фазою хаосу і навпаки. Синергетика акцентує на питаннях діалектичного співвідношення необхідності й випадковості, стабільності та мінливості.

Уведення синергетичної парадигми в науковий дискурс допомагає розкрити дві основні форми зміни якості відкритих систем. Перша — швидке біфуркаційне руйнування всієї структури існуючої системи культури, а друга — еволюційний процес підвищення якості культури як системи під час біфуркаційних змін її окремих частин. Безумовно, вирішення проблем розвитку культури, як і інших проблем сучасності, можливе за умови другої форми їхнього розвитку.

Таким чином, сучасна культурологія визнає, що продуктивним є застосування синергетичного підходу до аналізу самоорганізуючих соціокультурних систем, узгодження дій соціальних суб'єктів на основі певних культурних цінностей. На думку І. Пригожина, цінності — це коди, які ми використовуємо, щоб утримати соціальну систему на певній лінії розвитку. Системи цінностей завжди протистоять дестабілізуючим проявам флуктуацій, які зумовлюються соціальною системою. Але і системи цінностей можуть змінюватися, а тому й майбутнє може бути представлено в багатьох варіантах.

Культурологічний підхід останнім часом набуває статусу загальнонаукової методології і завдяки ємності поняття культури та пізнавальним можливостям культурології — науки, що вивчає культуру як цілісність, надає можливості дослідити безліч природних, соціальних, екологічних, економічних, педагогічних, інформаційних та інших об'єктів і явищ як культурологічні феномени.

Вихідним положенням культурології, яка набула визнання в середині XX ст., є вивчення культури як цілісної системи. До її вагомого теоретичного доробку слід додати розгляд ієрархічної системи «Культура», яка складається з трьох основних відносно самостійних підсистем: «Природа», «Людина» і «Суспільство», кожен з яких можна дослідити як культурний феномен. Особливого значення набуває дослідницько-пізнавальний потенціал культури для вивчення людини і суспільства.

Культурологічний підхід інтегрує дослідницький потенціал, набутий науками, які вивчають культуру (філософією культури, теорією культури, мистецтвознавством, психологією культури, соціологією культури, історією культури та ін.), аналізує предмет дослідження як *культурний феномен*. У межах культурологічного підходу культура розглядається як система, що складається і функціонує у взаємодії: об'єктивної (будь-які культурні об'єкти) й суб'єктивної («зліпок» культури і свідомості) форм; раціональної й емоційно-чуттєвої її складової; культурно-новачійних механізмів інтеграції культури в усі галузі та сфери людської діяльності; процесів виробництва, поширення (трансляції) і «засвоєння» культурних цінностей тощо.

Дослідницький потенціал культурологічного підходу полягає у:

- а) використанні для досягнення мети й завдань дослідження найточнішого визначення культури;
- б) розгляді процесів та явищ як феноменів культури;
- в) використанні найсуттєвіших ознак культури, її субстанціональних елементів, аксіологічних, функціональних, інструментальних та інших можливостей;
- г) знанні й використанні теоретичних досягнень культурології та її основних складових: історичної, фундаментальної, прикладної антропології.

Культурологічне пізнання і перетворення процесів та явищ зумовлене об'єктивним поділом культури на матеріальну й духовну, зв'язком з нею особистості та суспільства. Людина не лише розвивається в процесі освоєння нею культури, а й доповнює її новими елементами. У зв'язку з цим, засвоєння культурних цінностей є розвитком самої людини і формуванням її як творчої особистості.

Дослідження будь-якого об'єкта в культурологічному контексті суголосне тенденції сучасного постнекласичного етапу розвитку науки, для якого характерні: врахування ціннісно-цільових чинників поряд із вивченням засобів і процесів діяльності; долучення людини

до культурного контексту; утвердження антропоцентричного типу культури, яка поміщає людину в центр процесів, що відбуваються.

Культурологія є науковим міждисциплінарним простором, інтегративним за своєю суттю, зумовленим направленістю аналізу явищ як цілісності. Культурологічний підхід дозволяє подолати природну обмеженість комунікації окремої дисципліни, створює певний, достатньо відкритий когнітивний простір, де розширюються можливості для синтезу наукового знання в руслі методології трансдисциплінарності. Його специфіка зумовлена універсалізмом системно-структурних характеристик самої культури, яка не підсумовує, а синтезує результати розвитку галузей наукового знання завдяки здатності розкривати концептуальність досліджуваних проблем. Культурологічний дискурс переінтерпретує і переструктурує проблематику інших наук, уводячи їхні концептуальні напрацювання в ширший гуманітарний контекст.

Дослідження проблем мистецтвознавства в контексті культурологічної проблематики зумовлене долученням відповідних практик до культурних процесів розвитку суспільства, розглядом мистецтва як підсистеми культури, витворів мистецтва як специфічних артефактів культури. Отже, йдеться про специфіку взаємодії мистецтвознавства та культурології на методологічному рівні як основи трансдисциплінарного дослідження. Сформувалися синтезовані напрями наукових студій: «музична культура», «сценічна культура», «медіакультура» та ін.

У межах культурологічного підходу активно розвивається **соціокультурний підхід** — теорія і методологія соціокультурного відтворення (репродукції), що акцентує на єдності культури та соціальності, базується на наукових досягненнях культурології, педагогіки, етнографії, соціології, історичної й психологічної антропології, теорії соціальних комунікацій тощо. Культурно-історична теорія Л. Виготського визначає культуру як продукт соціального буття, соціальний конструкт у співучасті в соціальному процесі. Значного поширення набули поняття «соціально-культурний об'єкт», «соціально-культурне середовище», «соціально-культурний простір» тощо.

Соціокультурний підхід сконцентрований передусім на стратегічних соціальних цілях історичного відтворення суспільства з його національною культурною специфікою та системних характеристиках культурно-ціннісних комплексів (як традиційних, так і нових) соціальної адекватності і культурної компетентності нових членів цього суспільства. Його використання забезпечує багатофакторний

підхід до вивчення соціокультурного середовища (простору), механізмів зв'язку «соціальної» й «культурної» систем.

В епоху трансформації інформаційного суспільства в суспільство знань цілком логічним є розвиток когнітивної методології. Формування **когнітивного підходу** пов'язане з історією виникнення когнітології як науки в 1960–1970 рр. Це наука про знання, його зберігання, опрацювання, функціонування і використання. Термін «когнітивний» у значенні «пізнавальний» спочатку виник у філософії, потім набув розвитку в когнітивній психології й дістав визначення як підхід, у межах якого відбувається вивчення ментальних феноменів на основі дослідження психічних процесів.

Когнітивна теорія — це дослідження ментальної інформації, тобто інформації, що зберігається в ментальному лексиконі мозку і становить основу людської свідомості (В. І. Писаренко). Когнітивний підхід може бути доцільним для пошуку способів можливих інтерпретацій інформації, смислів, змісту. Когнітивна система розглядається як один з основних механізмів переробки семантичної інформації. Інколи навіть відзначають існування культурологічної когнітології, спрямованої на вивчення знаннєвих аспектів культурної сфери, як комплексного підходу, до складу якого входять прийоми «ключових смислів», «когнітивного консенсусу» та ін., як одного з важливих компонентів управління знаннями, як актуальний напрям сучасного розвитку гуманітарних дисциплін. Когнітивна парадигма дозволяє подолати «когнітивний розрив», своєрідний дисбаланс, який спостерігається в головних складових сфери знання (у доступі до інформації, освіти, наукових досліджень, культурній і мовній різноманітності). Вона орієнтує культурологічні дослідження на смисли, зміст текстів, ідеї, смисловий аналіз текстів, розмаїття форм інформаційно-аналітичної діяльності.

Пізнавальний, або когнітивний підхід пов'язаний із загальнофілософською теорією пізнання і є методологічною базою для багатьох наук; особливо він ефективний під час вивчення динаміки культури та її співвідношення з суспільством, обґрунтування головного значення *знання* в поведінці індивіда. Слід зазначити, що для аналізу формування знання необхідне вивчення практичної і теоретичної діяльності людини в співвідношенні з її соціальним аспектом. У центрі досліджуваних проблем — людина як член соціуму, представник етносу, психологічний суб'єкт, комунікант.

Пізнавальний принцип у методології не має чітко окреслених меж, можливості його використання визначаються специфікою

галузі. Особливе місце посідають дослідження рівня когнітивних структур соціальних груп і їхня мотивованість під час визначення інформаційно-пізнавальних потреб.

Когнітивний напрям у культурології розвивається в контексті зіставлення ментальних уявлень, що формуються в споріднених дисциплінах, які мають одне предметне поле або схожі за певною ознакою. Крім того, в останні роки актуалізується роль не лише способів збереження і поширення інформації та знання, а й того, як саме знання сприймається, розуміється, інтерпретується.

Соціологічний підхід у культурології — комплекс ідей, принципів, методів і підходів до розуміння структури, функцій та динаміки культури з позицій соціології. Він надає можливості вивчати культури як фактор організації громадського життя соціальних інституцій, які забезпечують колективну діяльність людей. Засновниками соціологічного напрямку були Е. Дюркгейм та П. Сорокін. Е. Дюркгейм (1858–1917) розвивав ідеї фундаментальної ролі культури в підтримці суспільної солідарності («Метод соціології») й описував принципи поведінки, що відповідають суспільним нормам («Самогубство»). П. Сорокін (1889–1968) у працях «Соціальна та культурна динаміка», «Головні тенденції нашого часу» дослідив динаміку культурного розквіту та занепаду, розробив типологію культур, які замінюють одна одну у хвилях пульсуючої динаміки: ідеаціональна, сенситивна й ідеалістична. Серед основних представників соціологічного напрямку — А. Вебер, Т. Парсонс, Р. Мертон та ін.

Соціологічний підхід вивчає культуру та її феномени з точки зору їхньої конкретної доцільності для тих або інших соціальних прошарків чи соціальних груп, тобто будь-яке явище культури оцінюється з позиції його належності до певної соціальної групи, наскільки воно відбиває її інтереси.

Коло дослідницьких проблем соціологічного напрямку доволі широке — процеси інкультурації та соціалізації особистості, проблеми елітарної й масової культур, співвідношення культурної статистики та змінності, традицій і новацій, поняття соціальної ролі та статусу людини, адаптації, конфлікту, конформізму й нонконформізму, ритуалізму, бунту, маргіальності та ін.

Згідно із соціологічним підходом, культура — це все те, що виникає в результаті свідомої, осмисленої і цілеспрямованої діяльності людини, а отже, культура та соціальність є спорідненими поняттями.

Громадське життя — це свідомо, ціннісно орієнтована діяльність. Люди діють у нормативно-ціннісних межах. Норми й цінності

будь-якого суспільства конфліктні. Суспільство можна пізнати через створений на основі спостережень, дослідницького уявлення ідеальний тип — образ культури, — який накладається на досліджувану реальність. Ідеальний тип — теоретична значеннева конструкція, створена завдяки логічному зв'язку елементів, що трапляються в різних суспільствах і в різні епохи. Він необхідний для пояснення, систематизації, оцінки. Таким чином, буття культури можливе лише в соціальному використанні, а культура є соціальним продуктом.

Соціологічний підхід сформувався на підґрунті загальної соціології, а також у межах соціології культури та соціології мистецтва. Нині відбулися структурні зміни соціологічних досліджень у культурі й мистецтві — їхню значну частину становлять опитування громадської думки. Водночас існує погляд, згідно з яким галузеві соціологічні дослідження розвиваються недостатньо оперативно. Однак в останнє десятиріччя процес становлення і розвитку галузевих напрямів соціології культури та мистецтва інтенсифікується. Нині можна відзначити повноцінне існування *двох напрямів соціології культури та мистецтва*:

- *прикладного* — конкретне соціологічне дослідження, що має на меті доповнити і конкретизувати статистичну інформацію «реалістичними даними про інтереси, запити, думки, настрої людей» (Ф. Шерегі); цей напрям умовно можна назвати соціологією культури або соціологією мистецтва;
- *теоретичного* — теоретичне осмислення галузі культури та мистецтва, його можна назвати культурологічною й мистецтвознавчою соціологією.

Соціологія культури (мистецтва) — розділ соціології, що вивчає закономірності функціонування культури та мистецтва як соціальних інституцій. *Об'єктом* соціології культури (мистецтва) є культура та мистецтво як сфери людської діяльності, а *предметом* — внутрішні соціальні механізми, що забезпечують їхній розвиток. Соціологія культури (мистецтва) розглядається як один із розділів соціології, що вивчає її (їх) як системну цілісність у різноманітні підсистем (соціологія театру, музики, дизайну, хореографії, кіно, телебачення тощо).

Теоретичний напрям соціологічних досліджень пов'язаний з розробкою спеціальної соціологічної теорії, яка надає змоги осмислити соціальні механізми функціонування культури та мистецтва, їхні зв'язки із соціальним середовищем, а також ті структури мислення й організації знання, які суттєво вплинули на розвиток культури та мистецтва. Теоретичний напрям соціологічних досліджень

є найефективнішим у науковій галузі «культурологія» (наукові спеціальності — теорія й історія культури, українська культура, світова культура і міжнародні культурні зв'язки, музеєзнавство та пам'яткознавство, прикладна культурологія, культурні практики), а також у науковій галузі мистецтвознавство (наукові спеціальності — сценічне мистецтво, музичне мистецтво, кіномистецтво, телебачення, образотворче мистецтво, декоративне і прикладне мистецтво, дизайн). Перспективним для розробки самостійних соціологічних концепцій культури та мистецтва нині є поєднання соціологічного та культурологічного підходів.

Сучасну ситуацію щодо використання соціологічного підходу в культурі та мистецтві можна охарактеризувати таким чином: соціолог культури — це фахівець з використання соціологічних методів для виявлення й опису механізмів та принципів функціонування тієї чи іншої інституції культури (соціологія кіно, соціологія театру, соціологія культури загалом тощо) з метою підвищення ефективності їх функціонування (Ф. Минюшев).

Нині в культурології та мистецтвознавстві набуто значного досвіду використання соціологічних методів для збору емпіричних даних, зокрема застосовується *опитування* (у його основних різновидах анкетування й інтерв'ювання), *спостереження та аналіз документів*. Опитування бувають масові і спеціалізовані (опитування фахівців-експертів) з тих чи інших проблем культури або мистецтва. Спостереження використовуються зазвичай для вивчення поведінки користувачів (слухачів, глядачів тощо). Достатньо широко використовуються можливість документального аналізу (планів, звітів про культурно-мистецькі заходи), вивчення автобіографій учених, митців тощо. Актуальним завданням розвитку соціології культури та мистецтва є перехід від «жорстких» методів соціологічного вивчення анкетного опитування, статистичної інтерпретації отриманих результатів до використання «м'яких» методів, які дозволяють виявити ціннісні орієнтації респондентів та інші соціокультурні фактори. *Проблемний простір* соціології культури та соціології мистецтва є достатньо широким, важливо чітко визначитися щодо «точки додання зусиль», тісно пов'язаної з *предметом наукового дослідження*.

Основним елементом методології, який впливає на формування наукового замислу соціологічного дослідження, є *принципи соціології культури*.

Принципи соціології культури — це логічні конструкції, її найзагальніші постулати, які визначають і спрямовують наукове дослід-

дження, є базою теоретичних узагальнень. До них належать правила стосовно визначення мети дослідження, об'єкта, предмета, вибору методів, формалізації наукових понять (категорій), пояснення існуючих явищ та інших елементів дослідницької технології. Принципи зумовлюються не лише об'єктивним змістом культури та мистецтва, а й результатами дослідницької діяльності соціологів цих напрямів, що дозволяє їм виконувати регулятивні функції в соціологічних дослідженнях культурологічного та мистецтвознавчого спрямувань. Існують численні принципи соціологічних досліджень культури та мистецтва, серед яких основними є: *соціокультурної зумовленості, відносної самостійності, діалогічності, індивідуалізації, соціалізації*.

Збір і аналіз емпіричних даних здійснюються за допомогою значної кількості методів, прийомів, технік, запозичених із суміжних дисциплін: економіки, статистики, психології, етнології тощо. Відповідно до визначених вище рівнів методології, наведено орієнтовну схему програми соціологічного дослідження в галузі культурології та мистецтвознавства.

Теоретичний етап

1. Визначення проблеми дослідження.
2. Визначення об'єкта й предмета дослідження.
3. Формулювання цілей і завдань дослідження.
4. Уточнення й інтерпретація основних понять.
5. Попередній системний аналіз об'єкта дослідження.
6. Визначення і обґрунтування гіпотез дослідження.

Емпіричний етап

1. Визначення методів збору інформації.
2. Розроблення методичного інструментарію.
3. Принципи формування вибірки.
4. Збирання, оброблення й інтерпретація емпіричних даних.
5. Виконання особистого плану дослідження.

У прикладному культурологічному й мистецтвознавчому дослідженнях програма формується відповідно до обізнаності дослідника й суто практичної орієнтації дослідження. Зокрема завдяки наявній інформації про сутність пізнавальної та практичної проблеми, набутому досвіду використання існуючих знань для вирішення подібних проблем, теоретико-методологічний етап програми можна скорегувати до стислого науково-практичного обґрунтування проблеми і можливих способів її вирішення. Далі програма може повторити основні елементи програми теоретико-прикладного дослідження, починаючи з уточнення й інтерпретації основних понять. Іншою

важливою особливістю програми прикладного культурологічного чи мистецтвознавчого дослідження є те, що вона має бути написана мовою, зрозумілою професіоналові.

Незважаючи на відмінність у цільовій орієнтації теоретико-прикладного і прикладного досліджень, на які слід обов'язково зважати під час розроблення програми, вони не відіграють важливої ролі.

Сформулюємо й деякі інші методологічні правила, яких має дотримувати науковець під час розроблення програми культурологічного чи мистецтвознавчого дослідження. Особливість використання кількісних та якісних методів у теоретичній соціології і соціології культури (мистецтва) конкретизується в програмі дослідження різними способами. Цю відмінність ілюструє нижченаведена схема (рис. 2.1).

Наведена в цьому посібнику структура програми культурологічного (мистецтвознавчого) дослідження відбиває стратегію кількісного дослідження. Основою такого відбору є два чинники:

- набутий у культурі й мистецтві досвід соціологічних досліджень, пов'язаних переважно зі стратегією кількісних досліджень;
- існуючі вимоги до професійної кваліфікації для здійснення кількісних досліджень порівняно з вимогами до якісних досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Молоді науковці в галузі культурології і мистецтвознавства мають дотримувати й іншого методологічного правила: масштабність дослідження визначається обсягом не лише необхідної інформації, але й наявних знань. Опитування може надати радше «грубу», попередню інформацію про культурологічне (мистецьке) явище (процес) у певний час або допомогти сформулювати попередні гіпотези, які потім будуть детально перевірені в спеціальних дослідженнях. Окрім того, загальне дослідження програмується, планується і здійснюється простіше, ніж спеціальне, поглиблене. Однак завжди слід пам'ятати, що дослідження вузької сфери завжди виправданіше. Навіть відносно прості опитування потребують ретельно розробленої програми.

Нарешті, важливою є особливість цільової спрямованості культурологічної чи мистецтвознавчої праці, пов'язана з описовим або аналітичним типом дослідження. Рівень різноманіття, складності «внутрішнього середовища» культури та мистецтва значно поступається цим характеристикам їх «зовнішнього середовища» (простору) з усією множиною його вимірів. У зв'язку із цим дослідження внутрішнього середовища функціонування культури та мистецтва,

Кількісні методи	Якісні методи
<i>Гіпотези</i>	
Здійснюється перевірка гіпотез, які формуються в програмі до початку збору даних	Значення фактів, явищ осмислюється після розгляду даних дослідником
<i>Концепції (поняття)</i>	
Переводиться з теорій культурології і мистецтвознавства на мову операцій з даними	Концепції — результат дослідницького узагальнення терміносистеми предметної галузі
<i>Вимірювальні процедури</i>	
Інструменти виміру розробляються і перевіряються на практиці, звично формалізуються	Вимірювальні інструменти формуються в результаті польового дослідження, часто є специфічними, відбивають індивідуальний дослідницький підхід
<i>Наведення даних</i>	
Наведено як статистичні розподіли, шкальні показники, результати виміру взаємозв'язків	Наведені у висловлюваннях, фрагментах документів, спостереженнях, текстах мовленнєвої інформації
<i>Теорії</i>	
Гіпотетико-дедуктивні, казуальні	Можуть бути як казуальними, так і інтерпретативними, переважно індуктивними
<i>Процедури</i>	
Стандартизовані, передбачається їх дублювання	Процедури, зазвичай не дублюються
<i>Аналіз</i>	
Здійснюється статистичними методами	Здійснюється через виокремлення теми чи узагальнення ідей із зібраних свідчень, організація даних спрямована на отримання цілісної картини

Рис. 2.1. Зміст і послідовність операцій під час кількісного та якісного дослідження окремих аспектів культурології й мистецтвознавства

зазвичай, *більше описові*, ніж аналітичні. Навпаки, рівень різноманітності, складності й динамічності соціокультурних умов функціонування культури та мистецтва зумовлює необхідність використання переважно *аналітичного підходу*. Описові культурологічні й мистецтвознавчі дослідження зорієнтовані переважно на митців (творців), а аналітичні — на споживачів творів культури та мистецтва.

Однак тенденція є такою: рівень наукових результатів та висновків дослідження в галузі культурології та мистецтвознавства є значно вищим у разі застосування аналітичного підходу.

Комунікативний підхід до культури дозволяє з позицій теорії соціальних комунікацій трактувати культуру як комунікативну й інформативну трансляційну систему, що передає в часі та просторі культурні смисли, умови і засоби спілкування (М. Бензе, А. Моль та ін.). Він дозволяє розглядати культуру як відкриту соціокомунікаційну систему, здатну до саморозвитку та самоорганізації.

Теорія комунікації, більше відома як «теорія інформації», виникла в кінці 40-х рр. XX ст. під час вивчення процесів передачі інформації в технічних системах, таких як телеграф, радіо, телебачення або електронно-обчислювальні системи. Основоположниками цієї теорії були К. Шеннон і Н. Винер — засновники кібернетики.

Комунікацію, що відбувається між людьми, називають соціальною комунікацією. Це передача соціальної інформації, ідей, емоцій, думок за допомогою знаків, символів, процес, який пов'язує окремі частини соціальних систем одну з одною. Соціальну комунікацію ще розглядають як спілкування.

У процесі соціальної комунікації виокремлюють п'ять основних елементів:

Хто — комунікант (той, хто формує і передає інформацію).

Що — комунікат, інформація, повідомлення, що передається.

Як — спосіб передачі інформації, канал.

Кому — реципієнт (аудиторія), отримувач інформації.

Для чого — кінцева мета, ефективність передачі інформації (Г. Лассуел).

Узагальнюючою наукою, яка вивчає комунікаційні процеси будь-якого походження, є *комунікологія*.

Види комунікації виокремлюють практично за кожним елементом процесу комунікації: *за типом аудиторії* — міжособистісна (індивідуалізована); спеціалізована (групова); масова; *за джерелом повідомлення* — офіційна (формальна); неформальна; *за каналом передачі* — вербальна; невербальна.

У культурології поширеним є поняття «міжкультурна комунікація», яка означає зв'язок між суб'єктами, носіями різних культур.

Соціальні комунікації — складна соціальна система: різноманітні соціальні інституції, канали, засоби та методи створення, опрацювання, зберігання і поширення різних видів інформації, зокрема культурологічної та мистецтвознавчої.

Комунікація (від лат. communication) — складне, неоднозначне поняття. Одні науковці визначають комунікацію як повідомлення, зв'язок одного місця з іншим, інші — як спілкування, передачу інформації від людини до людини, від покоління до покоління, у часі та просторі.

«Комунікація» є одним із ключових загальнонаукових понять другої половини ХХ ст.

Основною методологічною передумовою для комунікативної концепції культури та мистецтва стали праці К. Шеннона, котрий у 1949 р. створив математичну концепцію теорії комунікації, яку згодом почали використовувати не тільки в інформатиці, але й у гуманітарних науках (до яких належать культурологія та мистецтвознавство). Другою за значимістю є концепція канадського філософа М. Мак-Люена, котрий у своїх працях 1960-х рр. запропонував розглядати еволюцію людського суспільства як розвиток засобів комунікації: мова, канали, засоби, способи соціальної комунікації, друк, музику, театральні вистави, масові театральні-мистецькі заходи, кіно, телебачення, декоративне, вжиткове мистецтво, дизайн, Інтернет та ін. Свідченням того, як інформаційний дискурс та теорія комунікації вплинули на культурологічні дослідження, є праці французького вченого А. Моля. Його аналіз сучасного етапу культури базувався на соціометрії та теорії комунікації, останню він розглядав на зразок «теоретичної фізики» повідомлень.

Слід відзначити, що в деяких спеціальних прикладних дисциплінах для опису різних комунікативних процесів та явищ застосовуються різні професійні глосарії. Так, психологи, розглядаючи комунікаторів (комунікативів і реципієнтів), мають на увазі суб'єкти міжособистих стосунків. Фахівці з інформатики використовують терміни комунікаційний канал, інформаційний канал, масив, фонд, варіативні зв'язки. Соціологи — соціальні фільтри, комунікаційні цінності та ін. Культурологи — створення й передавання в часі та просторі культурних цінностей, традицій, надбань. Мистецтвознавці розглядають твори мистецтва як комунікаційний зв'язок між їхніми творцями й аудиторію, для яких призначені, як вияв мистецького спілкування між основними суб'єктами комунікаційного процесу.

Це можна пояснити тим, що комунікативна проблематика — безмежна і різноманітна, як саме людське суспільство, навколишній світ.

Саме тому увага культурологів та мистецтвознавців до комунікаційної проблематики така посилена. Історія розвитку наукової

думки свідчить, що філософи, соціологи, політологи, культурологи, мистецтвознавці, психологи, педагоги, лінгвісти, журналісти завжди тією чи іншою мірою зверталися до проблеми людського спілкування, передачі в часі та просторі галузевої інформації.

Посилення дослідницького інтересу до проблеми комунікації й інформації спостерігалось в другій половині ХХ ст. й зумовлене передусім активним розвитком кібернетики, математичної теорії комунікацій і сучасних електронних систем зв'язку. У працях Н. Вінера, К. Шеннона, У. Р. Ешбі, А. Берга, А. Колмогорова та інших терміни «комунікація», «інформація», «інформаційний обмін», «комунікаційний простір», «комунікаційне середовище» набули поширення в різноманітних галузях науки. До початку 1960-х рр. лише в зарубіжній філософській і соціологічній літературі налічувалося близько ста визначень комунікації. Можна з упевненістю стверджувати, що нині таких визначень існує значно більше. Тому кожний дослідник, котрий використовує у своїй науковій праці пізнавальні можливості соціокомунікативного підходу, має використовувати найадекватніші точку зору, аспект, напрям загальнотеоретичного і спеціального розуміння комунікації, розглянути їх у «предметному полі» власної наукової проблеми, відповідно до мети і завдань дослідження. Особливо це важливо в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях, оскільки на сьогодні методологія й методика наукових дисциплін, наукових досліджень у галузях культурології й мистецтвознавства, маючи певну специфіку, часто збігаються, що зумовлено посиленням інтелектуальних процесів у культурі та мистецтві.

Комунікація здійснюється за допомогою певних засобів: у зв'язку з цим виокремлюють *вербальну, невербальну і паравербальну комунікацію*. Тобто певна інформація може передаватися від людини до людини або на основі використання мови, або міміки, жестів, інтонації, артикуляції, музичних звуків, певного тембру голосу тощо.

Вербальна, невербальна і паравербальна комунікація — це природні засоби, які люди використовують безпосередньо під час спілкування. Якщо вони перебувають на відстані — використовуються штучні канали комунікацій: іконічні або символічні (книги, зображення, скульптури, прикраси, предмети культу тощо). У сучасному суспільстві такими штучними каналами є радіо, телебачення, кіно, Інтернет та ін.

Для здійснення комунікації необхідна єдність мови комунікаційної взаємодії, ментальностей, єдність або подібність деяких культур у часі та просторі; у такому разі розуміння культур можливе як

реконструкція або конструкція за законами опрацювання інформації, які прийняті в культурі.

На початку XX ст. виник термін «соціальна комунікація», а після Другої світової війни — філософські концепції розвитку суспільства, що розглядають соціальну комунікацію як джерело й основу суспільного розвитку. Безсумнівно, комунікація — необхідна і всезагальна умова життєдіяльності людини, одна з фундаментальних основ існування суспільства. Суспільство — не стільки сукупність індивідів, скільки ті зв'язки і відносини, які ці індивіди мають один з одним.

Дослідження свідчать про багатоаспектність поняття «комунікація», у якому можна умовно виокремити такі основні значення:

- *універсальне* (найширше), у межах якого комунікація розглядається як спосіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального і духовного світу;
- *технічне* — шлях повідомлення, зв'язок одного місця з іншим, засіб передання інформації й інших матеріальних та ідеальних об'єктів у часі та просторі (А. Соколов);
- *біологічне* використовується в біології, особливо в розділі етології, під час дослідження сигнальних способів зв'язку у тварин, птахів, комах тощо;
- *соціальне* — для позначення і характеристики різноманітних зв'язків та відносин, що виникають у людському суспільстві. У цьому разі йдеться про поширення в суспільстві створеної людиною інформації (А. Соколов), а також про спілкування (В. Різун).

Дослідники культури та мистецтва найчастіше використовують саме це останнє значення комунікації, тобто соціальну комунікацію — специфічну форму взаємодії людей, яка полягає в передачі інформації від людини до людини, покоління до покоління, у часі та просторі через опосередковане чи безпосереднє спілкування за допомогою мови й інших знакових систем, що є пріоритетними в галузі культурології чи мистецтвознавства.

І традиції, і звичаї, і правила, і технології задоволення групових та індивідуальних потреб — це комунікативні процеси, які щоразу репрезентуються й реалізуються насамперед у комунікації. Слід зазначити, що комунікативні системи, по суті, функціонують так само, як і імунна система — ґрунтуючись на принципах володіння й обміну інформацією, а інформація завжди існує в закодованому вигляді — у формі слова.

Результати етнометодологічних і феноменологічних досліджень природного мовного спілкування між людьми дозволили сформу-

лювати й перевірити декілька цікавих гіпотез про культурні порядки, характерні для повсякденного життя людей, міжособистісних відносин, і виокремити загальні фактори й механізми.

Найважливішим серед факторів, на думку дослідників, є:

- спільність соціокультурного коду (володіння ним кожним членом суспільства тією або іншою мірою);
- тип інфраструктури поширення інформації й обміну нею;
- спільність носія інформації (насамперед мови «природного мовного спілкування»).

Організація всіх компонентів мовної події (патернів, векторів, типів), як і акту комунікації загалом, визначається вибраним для цього кодом.

Поняття «код» у вивченні комунікативного аспекту культури — це система трансформаційних механізмів, притаманних певним сферам культури (право, наука, мистецтво) або типовим ситуаціям соціальної взаємодії (наприклад, гра, ритуал), завдяки якому специфічним для них чином виокремлюються, організуються, набувають належної форми й транслуються знаки і символи, що сприймаються як ключові. Код дозволяє передати особливості зв'язку з оточенням.

Коди є штучними конвенціональними утвореннями, що базуються на природних комунікативних передумовах, властивих людині. Ємність кодів характеризується їхнім потенціалом — можливістю ефективно (тобто повно, точно й вірогідно) передавати інформацію.

Можна виокремити певний набір стандартних ситуацій групової взаємодії й відповідних їм комунікативних патернів. Кожний патерн відзначається сукупністю мовних норм і правил, що організують обмін вербальною інформацією у відповідній ситуації (наприклад, черговість реплік, право переривати співрозмовника, підвищувати голос тощо).

Певним соціокультурним ситуаціям відповідають особливі види комунікативних каналів. Для одних ситуацій найадекватніший безпосередній міжособистісний обмін інформацією (розмова); для інших — обмін письмовими документами; треті здійснюються з використанням як медіаторів різних технічних засобів. Під час деяких соціокультурних ситуацій можна використовувати кілька комунікативних каналів. Вибір каналів для трансляції інформації зумовлений функціональними особливостями ситуації, використовуваними в ній кодами, знанням цих кодів (як адресатом, так і відправником), необхідністю оптимізувати обмін інформацією.

Однак під час аналізу комунікативної взаємодії не менше важливі й суб'єкти комунікації, які значною мірою визначають інформаційний зміст комунікативних процесів залежно від того, акцентується на культурно-стереотипному змісті повідомлення або на намірах (інтенціях) особистості, що висловлюється (промовця, комунікатора).

Культурні характеристики суб'єктів комунікативних процесів (соціальний статус, роль, культурна ідентичність, ментальність, національний характер, індивідуальні риси особистості, комунікативна компетентність) зумовлюють варіативність комунікативних процесів у стандартних соціокультурних ситуаціях.

Соціальна комунікація зазвичай не обмежується винятково мовною комунікацією.

Соціальна комунікація — це та сфера соціокультурної діяльності людини, де об'єднується власне мовна комунікація (міжособистісне й групове мовне спілкування, комунікація за допомогою ЗМІ, Інтернет, корпоративна комунікація, міжпоколінна трансляція знань, соціального й культурного досвіду), що реалізується у формі взаєморозуміння, ґрунтованого на вільному оперуванні символами та кодами, і безпосередня соціальна взаємодія (обмін діями, об'єднання зусиль, оперування інструментами й матеріалами), що репрезентується поведінковими патернами, формалізованими (кодифікованими) і неформальними нормами та звичаями, які базуються на прийнятій у соціумі системі цінностей. Водночас усі процеси соціальної взаємодії супроводжуються комунікативними, але комунікативні процеси можуть здійснюватися самостійно поза соціальною взаємодією.

Будь-яка комунікація ґрунтується на володінні й обміні інформацією, що існує переважно в межах соціокультурного коду. Саме за допомогою кодування (і подальшого декодування) здійснюється співвіднесення соціальної активності та її символічного відбиття й виникає можливість комунікативного переходу з однієї якісно визначеної, інституціоналізованої і спеціалізованої *сфери* соціокультурної реальності в іншу.

Знання коду дозволяє розпізнавати й ідентифікувати ситуації взаємодії за їхнім соціокультурним змістом, користуватися культурою як інструментом вибору тих дій, які найбільшою мірою інституціонально відповідають певним ситуаціям.

Але для ефективного користування кодом потрібно мати навички декодування. Ідеться про процес перетворення закодованих певним чином повідомлень на їхню первісну, незакодовану форму.

Навички декодування забезпечують переклад соціокультурної інформації зі спеціалізованої мови на мову повсякденних повідомлень або однієї спеціалізованої мови на іншу. Засвоєння інституціоналізованих соціокультурних кодів — необхідна (а точніше — найважливіша) складова процесів соціалізації й інкультурації.

Цілком коректно розглядати культуру як суму різних соціокультурних кодів, мов соціальної комунікації. Ці коди використовуються для передачі інформації, отже, інформація є основним змістом культури.

Уперше таке розуміння культури та її основного змісту запропонували представники структуралізму (К. Леві-Строс, М. Фуко, Ж. Лакан та ін.), які розглядали культуру як систему організації й упорядкування знань, повідомлень, знаків, символів, значень, мов інформаційного обміну тощо, тобто як *сукупність кодів соціально значимої інформації й комунікації*.

Належність до культури визначається володінням усіма цими кодами (або навіть незначною їхньою частиною), причому цього володіння набувають у процесі комунікації індивіда з його оточенням (міжпокоління і горизонтальна трансляція соціокультурного досвіду). Інформаційна сутність культури в цьому сенсі означає, що інформація є головним змістом культури, а інформаційне поле — основним середовищем побутування культури. Культура, таким чином, є не тільки мовою (сукупністю мов) соціальної комунікації, але і полем (простором) комунікації.

Можна припустити, що культура (зокрема й сам масив актуальної в цій культурі інформації) визначає форму і тип інфраструктури власної трансляції (інформаційної інфраструктури).

Виокремлюють два основні вектори такої комунікативної інфраструктури:

- *вертикальну* — забезпечує комунікацію, яка здійснюється між різними соціальними прошарками;
- *горизонтальну* — комунікацію між різними групами одного соціального прошарку.

Ці вектори водночас поділяються за цілями комунікації й інституціональними (інституціоналізованими в культурі) формами.

Основні види комунікації такі: політична, освітня, міжпоколінна, побутова, управлінська, комунікація у сфері художньої культури, міжкультурна комунікація (А. Новиков).

Найповніше інформаційно-мовну сутність культури ілюструє міжкультурна комунікація, причому доволі парадоксальним чином.

Як відомо, міжкультурна комунікація є тим ефективнішою, чим більше відрізняються один від одного за культурними патернами суб'єкти комунікації. Це пов'язано з тим, що самобутніша національна культура містить більше інформації. Чим більше інформація не збігається з фреймами й патернами адресата, тим інновативнішою для нього вона є, відповідно, тим ефективнішою є міжкультурна комунікація. Зрозуміло, що наведене твердження істинне лише в разі, коли комуніканти здатні засвоїти й зрозуміти цю інформацію.

Інформація в мові існує у вигляді текстів. Відповідно, текст і є основною формою побутування культури. Чим інновативнішим є текст, тим більше інформації він містить. Ще одним важливим припущенням є гіпотеза про те, що культура в інформаційному суспільстві кардинально змінює свою системність, перетворюючись із закритої, чітко організованої ієрархічної системи (переважно репродуктивної — тобто тієї, що транслює саму себе) на відкриту (синергетичну й деякою мірою хаотичну) систему.

Таким чином, культура визначає соціальну інформаційно-комунікативну інфраструктуру, що значною мірою детермінує вектор цивілізаційного й культурного розвитку суспільства, безпосередньо здійснюючи соціокультурне проєктування дійсності.

Можливість розглядати культуру як мову соціальної комунікації полягає в тому, що:

- культура нормує як опосередковано (формуючи етос і суспільну мораль, що є її важливими складовими), так і безпосередньо (впливаючи на процес кодифікації законодавчих норм) практично всі сфери соціальної взаємодії;
- культура пропонує поведінкові, етичні й комунікативні патерни (зокрема й за допомогою творів художньої культури), які за-своюються особистістю в процесі соціалізації й інкультурації;
- невід'ємною складовою культури є базові цінності й механізми цілепокладання, що також формуються в процесі соціалізації й інкультурації.

Будь-яка соціальна комунікація можлива лише в разі наявності в її учасників загальних базових цінностей. Якщо культура — мова соціальної комунікації, то базові цінності можна порівняти з алфавітом.

Нині українське суспільство долає певні комунікативні складнощі (як на макро-, так і на мікрорівні) саме тому, що різними є життєві цілі й соціокультурні орієнтації. Таким чином, різні ціннісні настанови окремих груп не дозволяють їм мати загальний культурний код

і ефективно комунікувати. По суті, ідеться про існування в Україні відразу декількох культур.

Комунікативний підхід у вивченні культури та мистецтва тісно пов'язаний з **інформаційним підходом**. Це пояснюється тим, що інформація виникає (усвідомлюється) лише в процесі комунікації. Між інформацією та комунікацією існують системні зв'язки. Якщо з позицій комунікативного підходу культура й мистецтво розглядаються як комунікаційні системи, то інформаційний підхід дозволяє пояснити різноманітні культурно-мистецькі об'єкти, процеси та явища як інформаційні. Кінцева мета — створення гармонійного культурного простору інформаційної цивілізації та зумовлення її подальшого руху до цивілізації знань. Якщо комунікативний підхід базується на теоретичних засадах *комунікології*, то інформаційний — на концептуальних здобутках *інформології* — науки, що вивчає інформаційні процеси як у суспільстві, так і в живій та неживій природі.

Термін «інформологія» запропонував В. Сіфоров у середині 1970-х рр. Він уважав інформологію наукою про різні закони і процеси передавання, розподілення, опрацювання і перетворення інформації. На думку знаного філософа А. Урсула, інформологія — це загальна інформаційна наука, яка вивчає інформаційні процеси будь-якого походження. Одним з головних завдань інформології є формування тезауруса — специфічної природомовної системи понять і семантичних зв'язків між ними, інформації про зовнішній світ з аксіологічно-ціннісним уявленням про інформацію, а також інформаційні картини світу, його предмети, об'єкти, явища, процеси і факти (В. Горєва).

Усвідомлення домінуючої ролі інформації в природі й суспільних явищах і зумовило виникнення відносно нового загальнонаукового методу наукового пізнання, який дістав назву *інформаційного підходу*. Його суть полягає в тому, що під час вивчення будь-якого об'єкта, процесу чи явища в природі або суспільстві передусім виявляються й аналізуються найхарактерніші для них *інформаційні аспекти*, які суттєвим чином визначають їх стан і перспективи розвитку. Культура та мистецтво не є винятком.

Як і будь-який інший науковий метод, інформаційний підхід надає дослідникові можливості розглянути досліджуване ним цілісне явище (об'єкти, процеси, явища) культурно-мистецького спрямування в *інформаційному ракурсі*. Однак цей інформаційний «зріз» культурно-мистецького явища є настільки інформаційно ємним та унаочненим, що дозволяє вченому значно швидше зрозуміти головні

причини розвитку тих чи інших процесів, в основі яких зазвичай виявляються прихованими саме інформаційні процеси.

Інформаційний підхід до вивчення явищ (об'єктів, процесів) культури та мистецтва можна розглядати як один із перспективних, продуктивних, що надає культурологові і мистецтвознавцеві нових пізнавальних можливостей для дослідження складних об'єктів, процесів та явищ культури й мистецтва на основі загальних і специфічних властивостей та закономірностей прояву інформаційних процесів (К. Колін).

Отже, інформаційний підхід — метод наукового пізнання об'єктів, процесів та явищ культури й мистецтва, згідно з яким передусім виявляються й аналізуються найхарактерніші інформаційні аспекти наукової, практичної, освітньої й управлінської діяльності, що визначають перспективи функціонування та розвитку об'єктів, які вивчаються.

Інформаційний підхід до вивчення явищ культури та мистецтва — методологічна настанова, згідно з якою всі культурно-мистецькі процеси є складною системою створення, опрацювання, збереження та поширення культурно-мистецької інформації, які можуть здійснюватися як послідовно, так і паралельно. На кожному етапі цих процесів інформація зазнає певних видозмін, здійснюється її кодування, виокремлення специфічних ознак, фільтрація, розпізнавання, осмислення, вироблення рішень, формування відповідних дій. У результаті застосування такого підходу формується *інформаційна модель культури та мистецтва* загалом або окремих аспектно важливих напрямів культурно-мистецької сфери.

Однією з головних тенденцій сучасності, безумовно, є постійне зростання темпів виробництва інформації (закон експоненційного зростання інформації). Культура та мистецтво не є винятком, оскільки інформаційні потоки цих сфер із часом зростають. З одного боку, культура та мистецтво є інформаційноємними сферами діяльності людини, з іншого — зростають обсяги інформації про них, що ускладнює їхнє якісне опрацювання. Ця ситуація призводить до труднощів, пов'язаних з розвитком інформаційних технологій.

Традиційні інформаційно-пошукові системи в культурно-мистецькій сфері поступово втрачають актуальність, причиною є не стільки фізичні обсяги інформаційних потоків галузевого змісту, скільки їхня динаміка, тобто систематичне оновлення інформації. Виникає необхідність створення нових засобів і мережевих служб, інтегруючих інформаційні потоки за допомогою *інформаційної*

аналітики. Основним з ефективних засобів інформаційної аналітики є *моніторинг* культурно-мистецьких ресурсів, пов'язаний з поширенням *контент-аналізом*. Саме цей перспективний напрям розвитку культури та мистецтва розглядається як *контент-моніторинг*, виникнення якого зумовлене передусім завданням відстеження тенденцій і процесів у розвитку культури та мистецтва. *Контент-моніторинг* — це змістовий аналіз інформаційних потоків у сфері культури та мистецтва з метою отримання кількісних та якісних характеристик їх становлення, розвитку і тенденцій функціонування.

Важливою теоретичною основою контент-моніторингу є **контент-аналіз**, який виник як кількісно-орієнтований метод аналізу текстів для вивчення масової комунікації. Уперше його використав у 1910 р. соціолог Макс Вебер для висвітлення пресою політичних акцій у Німеччині. Американський дослідник засобів комунікації Гарольд Лассвел застосував цю методологію для вивчення змісту пропагандистських повідомлень воєнного часу. У 1943 р. Абрахам Каплан збільшив фокус контент-аналізу від статистичної семантики (значення текстів) політичних дискусій до аналізу значення символів (семіотики). За часів Другої світової війни популярність семіотики зумовила використання якісно орієнтованого контент-аналізу для вивчення «ідеологічних» аспектів у таких жанрах, як телевізійні шоу і комерційна реклама. Деякі сучасні дослідники за допомогою методології контент-аналізу, поряд з аналізом тексту, здійснюють *аналіз зображень*.

З появою текстів в електронній формі, починаючи з 60-х рр. XX ст., набув поширення контент-аналіз інформації значних обсягів — *баз даних та інтерактивних медіа-засобів*. Традиційне «політичне» використання сучасних технологій контент-аналізу значно розширилося: соціальна і виробнича сфери, бізнес, фінанси, наука, культура та мистецтво, що супроводжувалося значною кількістю програмних комплексів. Суттєвим внеском у його розвиток стали психологічні дослідження в галузі феноменології, провідна ідея якої — звернення до повсякденного світу через різноманітні явища. З феноменологією пов'язані імена її засновника Едмунда Хассерла і нашого сучасника Амадео Джиорджі.

Діапазон методів контент-аналізу в культурологічних і мистецтвознавчих дослідженнях є доволі широким. Під час підготовки до їхнього здійснення виконуються такі **дії**:

- опис проблемної ситуації, пошук мети дослідження;
- уточнення об'єкта і предмета дослідження;

- смислове уточнення змісту й обсягу понять;
- емпірична інтерпретація понять;
- опис процедур реєстрації властивостей та явищ;
- попередній цілісний аналіз об'єкта;
- визначення загального плану дослідження;
- визначення типу вибірки тощо.

Методи збору даних також різноманітні:

- спостереження;
- анкетне опитування;
- інтерв'ю;
- телефонне опитування;
- інтернет-опитування;
- накопичення потоку документів (зокрема й електронних);
- аналіз потоку документів.

Для **відбору інформації** застосовуються такі *методи*:

- гніздовий;
- нетипових представників;
- «грудки снігу»;
- квотна вибірка;
- стихійна вибірка;
- випадкова вибірка;
- одно- і багатоступенева вибірка;
- районована (розшарування) вибірка;
- систематична вибірка.

У контент-аналізі окремих об'єктів (явищ, процесів) культури та мистецтва застосовуються такі **математичні методи**, як:

- *дисперсний аналіз* — для виявлення окремих, незалежних факторів (чинників);
- *кластерний аналіз* — для класифікації об'єктів та виявлення їхніх основних ознак;
- *логічний аналіз* — для статичної перевірки гіпотези про систему одночасних парних і множинних взаємозв'язків у групі ознак;
- *причинний аналіз* — для моделювання причинних відносин між ознаками за допомогою статистичних порівнянь;
- *регресивний аналіз* — для дослідження регресивної залежності між залежними і незалежними ознаками;
- *факторний аналіз* для отримання узагальнюючої інформації про структуру зв'язків між ознаками досліджуваного об'єкта на основі виокремлення прихованих факторів;

- *кореляційний аналіз* — для виявлення залежності між числовими випадковими величинами, одна з яких залежить від багатьох випадкових факторів.

Отже, теорія інформації, яка раніше використовувалася переважно в техніці, нині широко застосовується в культурно-мистецькій сфері.

Цивілізаційний (біосферний, циклічний) підхід характеризується глобальним розумінням проблем культури. Відповідно до означеного, Земля — єдина всеохоплююча система, невід’ємною складовою якої є людина й людське суспільство; культура — закономірний результат розвитку природи — аналізується, відповідно до ролі, яку вона відіграє на нашій планеті, у всесвіті; досліджуються аспекти локальності й самодостатності культурних явищ і процесів (культурно-історичний тип, цивілізація, етнічність, «культурна мо-нада», самотність, самоцінність, пасіонарність, циклічність, ритм, фази існування, культурний релятивізм та ін.).

Згідно з цивілізаційним підходом, застосовується поняття «цивілізація» (від лат. *civilis*) — це спосіб життя історично сформованої культурної спільності людей, що має певну територію, сповідує свою релігію, розвиває власні культурні традиції й систему цінностей, удосконалює оригінальний комплекс суспільно-економічних відносин.

Дослідження теорії цивілізацій за нового та новітнього часу здійснювали такі вчені, як російський слов’янофіл Н. Данилевський, російський і американський соціолог П. Сорокін, німецький філософ О. Шпенглер, німецький соціолог Макс Вебер, французький історик Ф. Бродель, англійський історик А. Тойнбі та інші видатні історики й філософи. Серед сучасних дослідників найвідомішими є праці американського політолога С. Гантінгтона.

Американський археолог та етнограф Л. Морган у книзі «Давнє суспільство» (1877) виокремив три великі періоди в історії людства: дикунство — варварство — цивілізація. Зміна періодів відбувалася завдяки значним інноваціям, які кардинально змінювали спосіб життя людей. Перехід від дикунства до варварства зумовлений виникненням землеробства, тваринництва, тканого одягу тощо, винайденням гончарного круга та зміною кам’яного і дерев’яного посуду глиняним. Важливими в еволюції людства від варварства до цивілізації були: виникнення писемності, математики, астрономії; суспільний поділ праці; спорудження міст; утворення держав. Сучасне значення терміна «цивілізація» відрізняється від того, що означає певний

історичний період, і відображає лише найвищий рівень об'єднання людей за ознакою культури.

М. Данилевський визначав цивілізацію, або культурно-історичний тип, як значну соціокультурну спільноту людей, що сформувалася на основі певних, лише їм притаманних універсальних цінностей. Згідно з концепцією Ф. Броделя, цивілізація — це простір, культурна зона, сукупність культурних характеристик і феноменів. Теоретик світосистемного підходу І. Валлерстайн визначає цивілізацію як специфічну концентрацію світогляду, звичаїв, структур та культури, як матеріальної, так і духовної, що формує певну історичну цілісність і існує поряд з іншими різновидами цього феномену, хоча й не завжди одночасно. Таким чином, культура завжди була основною ознакою цивілізації. Згідно з визначеннями багатьох дослідників, цивілізація — це найширша культурна спільність людей. Етнічні, національні, релігійні групи, навіть окремі села — усі вони мають характерну лише їм культуру на різних рівнях диференціації.

Науковий керівник Британського королівського інституту міжнародних відносин Арнольд Джозеф Тойнбі (1889–1975) напередодні Другої світової війни запропонував першу цілісну теорію, у якій намагався пояснити розвиток людства з цивілізаційних позицій. Він виокремив 36 цивілізацій, однак у 12-томному «Дослідженні історії» детально описав 21 локальну цивілізацію, які охоплювали 16 регіонів і циклічно змінювали одна одну. У ХХ ст. з них залишилося вісім: візантійська, російсько-ортодоксальна, ісламська, індуська, далекосхідна (Південно-Східна Азія), китайська, японсько-корейська і західна. Усі вони розвивалися за принципом історичного обміну й проходили п'ять стадій: виникнення, зростання, кризи, дезінтеграцію й загибель. Рушійною силою розвитку цивілізацій, на думку історика, слугував «життєвий порив» творчої еліти, а тривалість їхнього існування залежала від співвідношення між нечисленною елітою і нетворчою масою суспільства.

Дослідники стверджують, що впродовж історії існування людства, а це близько 40 тис. років, виникли десятки тисяч соціокультурних утворень, проте небагато з них виробили самостійні форми високої культури, тобто цивілізації. Учені не мають однастайності щодо чисельності цивілізацій, однак більшість називає щонайменше дванадцять основних цивілізацій, сім з яких уже не існують. Зниклими вважають Месопотамську, Єгипетську, Критську, Класичну (греко-римську), Візантійську, Месоамериканську, Андську цивілізації.

Існуючі цивілізації — Китайська (далекосхідна), Японська (далекосхідна), Індуїстська, Ісламська, Західна.

Цивілізації, культурні суперсистеми значною мірою визначають основні прояви соціокультурного життя: організацію, функції малих груп і культурних систем, менталітет і поведінку індивідів, безліч історичних подій, тенденцій і процесів. Отже, цивілізація — це простір, культурна зона, сукупність культурних характеристик і феноменів. У багатьох дефініціях саме культура є основною ознакою цивілізації.

Відмінності між людськими групами визначаються цінностями, віруваннями, інститутами та соціальними структурами, а не расовими особливостями. Етнічні групи, національності, релігійні групи, навіть окремі невеликі території — усі вони різняться культурою на різних рівнях диференціації. Диференціація культур і цивілізацій — методологічно складне питання. Існують кілька підходів до класифікації цивілізацій, зокрема історичний, історико-генетичний та релігійно-світоглядний.

Інституціональний підхід (розроблений Б. Малиновським, А. Редкліфф-Браун, Т. Парсоном та ін.). Згідно із цим підходом, культура та її явища пояснюються на основі структурно-функціональних уявлень. Інакше кажучи, культура — це сукупність її систем, структур та їхніх функцій. Ще Г. Спенсер пропонував розглядати людське суспільство як єдине ціле, а його елементи — як функціональні частини цього цілого. Наприклад, Б. Малиновський та А. Редкліфф-Браун розглядали культуру як цілісну систему, кожен елемент якої (наприклад, релігія, ритуали, мода, політика, символи) виконує свою функцію. Фактично відмовляючись від принципів історизму й еволюціонізму, прихильники функціоналізму почали розглядати культури як самостійні структури та функціональні організми.

Функцією культури є здатність того чи іншого культурного утворення відповідати специфічній потребі.

«Одиниці» людської організації — інститути культури. У цьому разі культура — інтеграл, що складається з частково інтегрованих, частково скоординованих інститутів. Вона інтегрована певними принципами, такими як: спільність походження, розмноження, існування, спеціалізація в діяльності, використання влади в політичній організації.

Футурологічний підхід до культури — теорії та методологічні підходи до прогнозування розвитку культури, визначення тенденцій, перспектив, проектування майбутнього. Футурологічні концепції існують у жанрі *утопій* та *антиутопій* (Є. Замятін «Ми», О. Хакслі

«О, дивний, новий світ», Дж. Оруелл «1984»), *наукових теорій* (прогностика, основана на базах статистичних даних, пошуках закономірностей та математичному моделюванні історико-культурних процесів). Прихильниками футурологічного підходу є й геополітики, соціологи, культурологи, що екстраполюють знання минулого на майбутнє: «Кінець істерії» (Ф. Фукуяма), «Зіткнення цивілізацій» (С. Хантінгтон), «Третя хвиля» та «Футурошок» (О. Тоффлер).

Останніми роками набула поширення гендерна проблематика. Без застосування гендерного підходу нині неможливо уявити будь-яке серйозне наукове дослідження.

Відповідно до сучасних тлумачних словників, поняття гендера має подвійне значення: перше — це відмінність між чоловіками і жінками за анатомічними ознаками; друге — соціальний розподіл, що часто базується на статевих відмінностях, однак не завжди збігається з ним. Для культурологічних та мистецтвознавчих досліджень пріоритетним є друге значення.

Гендерний підхід — наукове поняття, в основі якого — аналіз відмінностей жіночої й чоловічої психіки з урахуванням соціальної детермінації (С. Цимбалюк). Він дозволяє розглядати статеві відмінності, співвідношення, взаємозв'язки чоловіків і жінок, їхній вплив на результативність політичної, економічної, наукової, освітньої, культурної, мистецької та інших видів діяльності, гармонійність професійних, родинних, сімейних стосунків сучасного суспільства тощо.

Провідні напрями аналізу: рівність статей, рівність прав та рівність можливостей (Т. Мельник), а також гендерна дисфорія, гендерна диференціація, гендерна ідентичність, гендерна некомфортність, гендерна роль як у суспільстві загалом, так і в культурній та мистецькій сферах зокрема. Кожна стаття має право на знаковість, відмінність, особливість. Базове значення мають такі поняття, як «маскулізм» і «фемінізм». Згідно зі словником іншомовних слів (2005), маскулізм (лат. *masculinus* — чоловічий), фемінізм (фр. *féminisme*, лат. *femina* — жіночий), звідси походять такі поняття, як *маскулізм*, *маскулінізм*, *маскулінізація*, *фемінізм*, *фемінізація* та ін. Гендерний підхід науково пояснює такі об'єктивні явища, як маскулінізація та фемінізація сучасного суспільства загалом та культурно-мистецької сфери зокрема.

Гендерний підхід до культури — напрям і метод інтерпретації культури з позиції теорії «гендера» (соціальна стаття) та «статі» (біологічна стаття). Гендерний підхід до культури виник у середині 1970-х рр. У дослідницькому фокусі — статеві/сексуальні диференціації в сус-

пільстві та культурі, проблеми «жіночої» («фемінної») або «чоловічої» («маскулінної») зумовленості форм культури, поведінки, релігійних феноменів, історичних подій та ін. Авторами гендерної теорії є Г. Гарфінкель, І. Гоффман, Д. Лорбер, Дж. Скотт, Т. де Лауретис та ін. Їхні ідеї щодо культурології розвинені в працях М. С. Кіммела «Гендероване суспільство», Н. Габріелян «Стать, культура, релігія» та ін.

Проблема статі не має віку, меж, вона вічна, оскільки соціально-культурні характеристики життєдіяльності залежать і від чоловіків, і від жінок, тому гендерні дослідження завжди є важливими та актуальними.

Специфіка гендерних досліджень полягає в тому, щоб створити такі умови суспільного життя, у яких жінка і чоловік справді були спроможні реалізуватися повною мірою у всіх сферах суспільного життя. Рівність прав, таким чином, передбачає рівність можливостей біологічної, психологічної, особистісної, соціальної актуалізацій сутнісних сил жінки і чоловіка. Отже, гендерні дослідження — це дослідження різноманітних аспектів жіночої та чоловічої різності. Вони констатують не відмінність між статями (наприклад, жіночого від чоловічого чи навпаки), але різноманітність долучення їх до соціокультурного життя та діяльності.

Об'єктом пізнання гендерної культурології (мистецтвознавства) є чоловіки і жінки, які перебувають у взаємозв'язку як цілісна сукупність, і як складова цієї спільності, що відбиває чинність закону єдності та боротьби протилежностей. Чоловіки і жінки у своїй єдності, спрямованій на облаштованість культури суспільства, являють собою цілісну систему. Розгляд елементів системи передбачає детальне вивчення одиниць сукупності, окремих демографічних і соціальних груп, що характеризуються специфічними ознаками. Водночас необхідним є розгляд як загального, так і особливого. Специфічний *предмет* гендерних досліджень — дослідження жіночих і чоловічих особливостей мислення, поведінки, мови, психології, участі в культурній традиції (Т. Чебанюк).

Методологія гендерних досліджень у культурології передбачає вивчення життєдіяльності індивідів у суспільстві, розглянутих через призму відмінностей за статевою ознакою в соціокультурному контексті, що має забезпечити єдність (цілісність) соціокультурного простору регіону, країни, світу.

Гендерна проблема вирізняється, з одного боку, комплексністю, з іншого, — специфічністю, що й пояснює системність і різноаспект-

ність наукового аналізу. До предметної сфери соціології статі активно долучаються: гендерні культурні стереотипи, ролі і відносини, взаємозв'язок статевої гендерної ідентичності й соціальної поведінки, історичні закономірності статевого поділу праці та стратифікації.

Грунтовний аналіз наукової літератури доводить, що вітчизняні дослідження минулих років, по-перше, вивчали проблему статей переважно на локальному рівні (місто, село, регіон, країна). По-друге, недостатньо уваги приділялося дослідженню ролі чоловіків і жінок як історичних суб'єктів, активних учасників соціокультурного життя суспільства; по-третє, невивченою є проблема дослідження маскулінізму-фемінізму як цілісної системи, у якій усі суб'єктно-об'єктні складові перебувають у взаємозв'язку і взаємозумовленості.

В українському науковому просторі питання гендера досліджене недостатньо. Цей феномен, на нашу думку, слід осмислити на одному рівні з питаннями демократизації суспільства. Здійснення гендерних досліджень — це погляд із майбутнього, своєрідний дороговказ перспектив соціального партнерства чоловіків і жінок, як єдність протилежностей, що сприятиме ефективному розвитку культури та мистецтва в сучасному суспільстві.

Типологічний підхід надає можливості виявити подібність та різницю в множині об'єктів, пошук способів класифікації, ідентифікації, стійких сполучень властивостей, групування за допомогою узагальненої, ідеалізованої моделі.

Типологічний підхід використовується в культурології для виявлення та вивчення типу культури, визначаючи найхарактерніші ознаки певної культури.

Означений підхід вирішує інші завдання, ніж структурний і структурно-функціональний. Якщо останні орієнтовані в культурології на вивчення внутрішньої структури явищ та об'єктів культури, то типологічний і структурно-типологічний підходи — на систематизацію, класифікацію й угруповання об'єктів дослідження.

Застосування типологічного підходу є актуальним, коли в умовах спостереження і нагромадження емпіричного матеріалу виникає необхідність угруповання різних даних і об'єктів дослідження. Принцип групування зумовлений проблематикою, цілями й завданнями спостереження, причому мета й завдання дослідження можуть бути різними. Їх можна розділити на кілька категорій. *По-перше*, угруповання можна здійснювати за принципом випадкової або спеціально виокремленої ознаки; *по-друге*, на основі реконструктивних

історично відтворених *ознак* або *ознак*, що продовжують традиції історичних реконструкцій у підсумкових спостереженнях.

Випадкова ознака звичайно виявляється під час спостереження, коли вона *часто повторюється*, що виокремлює конкретні дані або об'єкти із зібраного емпіричного матеріалу. У цьому разі виникає питання про природу цієї ознаки, її *істотності* в здійсненні дослідження. Якщо, наприклад, мета дослідження — вивчення особливостей, з одного боку, зорового, а з іншого — слухового сприйняття, то зазначені ознаки не мають принципового значення. Але якщо дослідження передбачає вивчення впливу на зорове сприйняття різних предметних форм, то особливості окремих груп даних або об'єктів можуть мати вирішальне значення й значною мірою визначати результати дослідження. Однак якщо орієнтуватися не тільки на типологічний метод дослідження, мету й завдання, то можна розширити й поглибити через його поєднання зі структурним методом, що матиме назву структурно-типологічний метод. Водночас можуть вирішуватися завдання щодо *сутності* властивостей і їхнього місця в ієрархії предметів, що класифікуються. Принцип *випадкової ознаки* зазвичай використовується в тому разі, коли опрацьований або взагалі новий простір об'єктів дослідження вивчається недостатньо. Під час повторних або типологічних досліджень, що розширюються, відбуваються зміни в їх змісті, і замість *випадкової ознаки в ролі* орієнтира *використовується виокремлена* ознака або *група ознак*. Це можливе лише після завершення попередніх досліджень, оснований на *принципі випадковості*.

Навмисно виокремлені ознаки мають інше походження й інше значення, свідчать про новий, вищий рівень типологічного дослідження й ґрунтуються на вже накопиченому матеріалі. Типологічні дослідження здійснюються й за матеріалами етнологічних і культурологічних експедицій, з тією лише різницею, що в результатах культурологічних експедицій значна увага приділяється не минулому, а сучасному стану культури й реальній взаємодії минулого із сьогоденням.

Навмисно виокремлені ознаки можуть використовуватися й для *польового* дослідження, коли з'ясовуються роль і значення конкретних форм прояву культури в умовах маловивченого середовища. У такому разі відстежуються лише явища з *навмисно виокремленою ознакою* або їхньою *сукупністю* для того, щоб зафіксувати їхні розбіжності. Не обмежуючись винятково завданнями класифікації, дослідник має вивчати ґрунтовніші розходження об'єктів. Так, він

може поставити завдання вивчення реальних впливів об'єктів на навколишнє середовище. Значний інтерес може становити також характеристика типологічних груп на основі виявлення мінливості й динаміки складових її об'єктів, які можуть мати різний ступінь стійкості або нестійкості в складі такої групи. Перебіг подібного дослідження визначається виділенням даних або предметів, що є безпосередніми носіями виокремлених ознак, і групи предметів, які не мають заздалегідь навмисно виділених ознак. Під час здійснення такого дослідження предмети і дані, що не мають потрібних ознак, можна вивчати окремо для того, щоб з'ясувати, наприклад, *причини ненаявності* останніх або наявності інших ознак, що дозволяють створити нові *додаткові* типологічні групи.

Якщо вирішено здійснити типологічні дослідження, то можуть бути поставлені завдання щодо не тільки групування й класифікації даних або предметів, але й вивчення джерел, відповідно до яких ознаки явищ культури могли набути тих або інших розходжень, утворити *різні* типологічні групи. У цьому випадку необхідно звернутися до історії таких груп, визначити причини їхнього утворення, функціональну відособленість, специфіку впливу на навколишнє середовище.

Під час визначення особливостей типологічних груп найчастіше постає завдання сформувати історичну типологію культур на основі їхнього поділу на групи за *соціально-історичними* або *історико-географічними* ознаками, зважаючи на історичну динаміку спочатку однорідної культури, що в процесі її історичних змін розгалужується й перетворюється на систему нових культур. Цими ознаками можуть бути *особливості господарсько-виробничої* діяльності, *релігійних* орієнтацій, а в пізніші часи — і *соціально-економічних* устроїв, *політичних* напрямів. Метод історичних реконструкцій широко застосовується в дослідженнях під час створення історичної типології культур. Він частково висвітлений Ю. Лотманом у контексті вивчення дописемної і писемної стадій розвитку.

Історико-географічна типологія — сучасний етап типологізації історично заданих світових культур, важливими ознаками яких стають *стан* господарсько-виробничої діяльності, *ступінь* економічної й політичної самостійності, *рівень і напрям* релігійності, *особливості* соціально-економічного стану й політичного устрою. В історико-географічному сенсі сучасний стан культури є дещо різноманітнішим за своїми типологічними особливостями, тому що не тільки являє

собою історичні лінії розвитку, але й надає повну картину різних історичних форм і стадій, які визначають стан сучасних суспільств.

Не тільки звертаючись до формальної типологічної класифікації, але вивчаючи класифікаційні розбіжності, культурологія прагне перебороти певний *описовий формалізм*, властивий певним процедурам дослідження, здійсненим, наприклад, в археології, етнології або лінгвістиці. Часто трапляються в гуманітарних науках *описовість* і *перелікуваність*, що є джерелом інформації, важливим доповненням сучасних знань про культуру та їхні типологічні особливості. Але після збору цих важливих відомостей обов'язковою є наступна стадія типологізації, у межах якої здійснюється якісний аналіз накопичених фактів, сутність виявлення типологічних розходжень, причин їх виникнення, функціональних особливостей, спрямованості й специфіки впливу на навколишнє середовище.

Поступово в процесі розвитку культурології сформувався й спеціальний безпосередньо культурологічний підхід *культуральної класифікації*, основою якого є групування різних форм прояву культури й створення типології культурних об'єктів як специфічних форм проявів духовного життя людини й суспільства. За різними типологічними ознаками можна групувати об'єкти матеріального й ідеального походження, перетворені людиною природні й соціальні явища й об'єкти, соціальні системи, а також індивідуально-особистісна й суспільно-колективна специфіка досліджуваних об'єктів, виявлення їх у повсякденному житті людини, групи людей.

Будь-яке теоретичне дослідження, особливо культурологічне, потребує опису, аналізу й уточнення *поняттєвого апарату* конкретної галузі науки, тобто термінів і понять, які їх позначають. **Термінологічний підхід** передбачає вивчення еволюції термінів та позначуваних ними явищ, розробку або уточнення змісту й обсягу, виявлення зв'язку і субординації понять, їхнього місця в поняттєвому апараті теорії, на якій базується культурологічне чи мистецтвознавче дослідження. Вирішити це завдання допомагають методи *термінологічного аналізу* й *операціоналізації понять*.

Біографічний і просопографічний підходи. Важливу роль в осмисленні історії культурології та культурних практик серед широкого спектра тем і напрямів, що набувають актуальності на сучасному етапі розвитку науки і практики, відіграють *біографічний* і *просопографічний* наукові підходи, які вможливають дослідити їхнє «персоніфіковане поле».

Суть *біографічного підходу* в культурології та мистецтвознавстві полягає в тлумаченні культури та мистецтва через біографії визначних особистостей, аналіз життєвого і творчого шляху відомого діяча культури чи мистецтва. Уперше його застосував французький критик Ш. О. Сент-Бев. Цей підхід надає можливості дослідити історію, сучасний стан вітчизняної і світової культури (мистецтва) в *персоніфікованому* вимірі.

Культурологічні (мистецтвознавчі) дослідження персоніфікованого типу зазвичай передбачають такі основні складові, розглянуті в контексті загальнокультурних подій, явищ, процесів:

- біографічні (фактографічні) відомості про певну персону (персон), особливості її становлення як особистості в соціальному і професійному контекстах;
- дані про наукову спадщину чи творчий доробок особи (осіб);
- бібліографія творів та список публікацій про особу (осіб);
- додаткові матеріали (зображення, документи, спогади, інші додатки тощо).

Із біографічним пов'язаний *просопографічний* підхід. Якщо перший дозволяє вивчити біографічні дані однієї видатної особистості, то другий є способом створення *колективних біографій* найтиповіших представників творчої еліти, котрі формують персоніфіковане поле культури, своєрідні «*культурні гнізда*».

Створення колективної біографії передбачає пошук, виявлення, вивчення та аналіз джерел, що містять типову інформацію про групу, яка вивчається, а також джерел, які містять біографічні дані членів обраної групи.

Просопографічний підхід є міждисциплінарним та інтегративним, оскільки просопографія — самостійна допоміжна історична дисципліна, пов'язана з генеалогією, ономастикою (розділом мовознавства, що вивчає власні імена), соціографією, історіографією, культурологією, соціальною антропологією, соціологією, психологією, педагогікою, політологією, демографією, етнографією, етнологією, економікою та ін. Цей підхід особливо ефективний під час розроблення проблем становлення і розвитку наукових шкіл.

Просопографічні дослідження в методологічному сенсі містять усі основні компоненти будь-якого наукового дослідження: об'єкт дослідження, предмет аналізу, мету, завдання дослідження (проблеми), дослідницький інструментарій та ін.

Безумовною перевагою просопографічного підходу є можливість використання в його межах методів, що презентують як якісну, так

і кількісну парадигми. У дослідженнях цього типу застосовуються ідеографічні і номотетичні методи. Ідеографічний метод спрямований на виявлення, опис та інтерпретацію індивідуальних особливостей одиничного об'єкта. У процесі вивчення біографій кожного фахівця в культурологічних дослідженнях найчастіше використовуються історичний, біографічний, аксіологічний підходи і метод культурно-історичних типів. Номотетичний метод передбачає опис і пояснення закономірних, усезагальних зв'язків групи об'єктів, що передбачає застосування системного, логіко-гносеологічного і структурно-функціонального підходів. Це дозволяє здобути синтезоване знання, характерне, з одного боку, для унікального в біографії кожного члена групи, а, з іншого — загального для всієї групи, яке можна вважати типовим, що забезпечує системність отриманих даних, надійність доказової бази, верифікованість результатів дослідження.

У просопографічних дослідженнях найскладнішим є завдання вибору групи осіб, чия колективна біографія створюється, визначення їхньої кількості. Найчастіше висуваються такі критерії: гомогенність/гетерогенність групи, кількість членів, а також географічні, хронологічні, соціально-демографічні й інші ознаки. Однак основним результатом створення колективної біографії є виявлення загального, особливого й одиничного в її діяльності (наукової, освітньої, виробничої тощо), внеску в теорію і практику в певному історичному і соціокультурному контекстах.

Біографічний та просопографічний підходи надають змоги виявити так звані персональні «культурні гнізда» міста, регіону, країни тощо. Особливість цих підходів — робота з текстами. Такі дослідження передбачають вивчення духовно-історичної атмосфери, стилю епохи, впливу традиції, культурного середовища.

Теологічний підхід до культури — це напрям теологічно-філософської думки, який пояснює походження культур, їх сутність та існування культурних феноменів, відповідно до систематизованих принципів і догматів релігійних учень. Проблемне поле дослідження культури є сакралізованим, охоплює комплекс питань щодо об'єкта і суб'єкта, функціонування в соціумі.

У християнській думці розрізняють *протестантський* (П. Тіліх, Фаті Райнер і Річард Нібур, К. Барт та ін.), *католицький* (Ж. Марітен, Е. Жильсон) та *православний* (П. Флоренський, М. Бердяєв, С. Булгаков, В. Розанов, С. Франк та ін.) варіанти тлумачення проблеми «Бог — культура — людина». З теологічного погляду культура є породженням релігійного культу (про це свідчить і етимологія),

утілює Абсолютне начало й розглядається «під знаком вічності» («sub specie aeternitatis»). Питання виникнення, історії й есхатологічної перспективи світового історико-культурного процесу міститься відповідь у діалозі Творця і творіння. У дискурсі теологів культури — сакральне (священне) та світське (профанне), духовна криза сучасної культури, проблеми десакралізації й ресакралізації, пошуки Бога, повернення людини до віри, роль церкви в історії, взаємовідносини між церквою та культурою, культурою і релігією. Специфічні методи, що використовуються в працях теологів культури — *метод кореляції* (між земним та Абсолютним буттям), *принцип антиномічності* тощо.

Згідно з теологічним підходом, релігійний культ є підґрунтям культури. Культ — це першоакт життя, який визначає й спрямовує сукупність практичних і теоретичних дій людини. Ця єдність закладена в літургійній діяльності, де відбувається становлення сакральних цінностей, функцією яких є безпосереднє поєднання ідей (ноуменів) і речей (феноменів). За допомогою культу в просторі культури відбувається взаємодія трансцендентного й іманентного. Генезис культури, згідно з теологічним підходом, такий: *культ — міф — світська філософія, наука й література*.

Культ є не тільки початком, але і ядром культури, що визначає її зміст. За допомогою культу реалізується онтологічна єдність культури й зосереджуються метафізичні принципи буття в кожному момент її існування. Культурні явища є «застиглістю» культової дії, відшаруванням від останньої.

Якщо релігієзнавство як галузь гуманітарного знання спрямоване на досягнення сутності, форм і розвитку релігії в процесі соціогенезу, то в культурології ці знання проєціюються в площину аналізу місця і ролі релігії як духовного феномену в культурі й суспільстві. Ґрунтуючись на досягненнях етнографічної галузі наукового пізнання (уявлення про історичні та стадіальні типи етнічних спільнот, ієрархічність і процеси змін етносів, етнічну психологію, етнічні відносини тощо), культурологія допомагає осмислити феномен культури в соціально-етнографічному контексті. Отже, культурологічна думка цілісна і синкретична; її методологічну основу, з одного боку, становлять загальні методи наукового пізнання, з іншого — специфічні методи окремих сфер гуманітарного знання.

Активно використовуються в наукових дослідженнях **кількісно-якісні методи**, нині поширені в різних галузях науки. До них належать **наукометрія, бібліометрія, інформетрія**.

Кожна наука ґрунтується на бібліографії, що передбачає регулярний пошук, збирання, наукове опрацювання, систематизування бібліографічних матеріалів для укладання списку використаної або рекомендованої літератури (бібліографічного покажчика) як одного з основних атрибутів ґрунтового наукового дослідження.

Бібліографічний метод передбачає виявлення та складання бібліографічної характеристики документів, їх групування і створення бібліографічних посібників (покажчиків, списків, оглядів тощо). Бібліографічна інформація відображає документні потоки і масиви, дозволяє дослідити їх за різними параметрами.

За допомогою бібліографічного методу вивчають:

- *тематику документів* (питання, проблеми, напрями, галузі знань або техніки, окремої персони, приладу, технологій тощо);
- *авторську* та організаційно-фірмову належність;
- *час видання* або написання документів;
- *географічну* належність (країна, регіон, місто, у якому створені документи);
- *місце видання* документів;
- *типо-видову* належність документів;
- *стан використання* документів тими чи іншими групами споживачів.

Наукометричний (бібліометричний) метод ґрунтується на бібліографічному. Бібліографічне відображення потоку або масиву документів допомагає визначити їх структуру і тенденції розвитку галузі (або досліджень з певної проблеми): інтенсивність, актуальність окремих напрямів і проблем, виникнення нових напрямів, взаємозв'язки галузі із суміжними, внесок окремих фахівців, колективів, країн у розвиток галузі і дослідження проблеми.

Наукометрія — система вивчення наукового, конструктивного знання за допомогою кількісних методів. Тобто в наукометрії вимірюються тільки ті об'єктивні кількісні закономірності, які визначають досягнутий наукою рівень її розвитку.

Аналіз документних потоків використовується й для визначення індексу цитування і означення на цій основі найважливіших праць, дослідників, значення для розвитку науки. Крім того, він застосовується для визначення кількісних показників часового проміжку старіння документів, а також виявлення основних і додаткових джерел, у яких публікуються документи з певної теми, проблеми, галузі.

Інформетрія залучає математичні, статистичні методи і моделі та передбачає їх використання для кількісного аналізу структури й

особливостей наукової інформації, закономірностей процесів наукової комунікації, зокрема виявлення самих цих закономірностей. Характерною особливістю інформетрії є те, що її основна мета — здобуття наукового знання безпосередньо з інформації.

Для вивчення внутрішніх і зовнішніх зв'язків об'єкта дослідження суттєве значення має моделювання, за допомогою якого досліджуються ті процеси і явища, що безпосередньо не вивчаються. **Метод моделювання** передбачає створення моделі певного типу культури для виявлення найсуттєвіших її ознак. Загальнонаукову значущість у цьому разі має схематичне відтворення культури, як загалом, так і її окремих структурних елементів, що дозволяє зрозуміти загальне й особливе, специфіку її цілісності. Цей метод допомагає визначити способи вирішення культурно-цивілізаційних конфліктів сучасного суспільства, з'ясувати закони історії культури.

Метод моделювання — ефективний засіб виявлення суттєвих ознак явищ та процесів за допомогою моделі (концептуальної, вербальної, математичної, графічної, фізичної тощо), пов'язаний зі створенням моделі певного періоду в розвитку культури.

Під *моделлю* розуміють уявну або матеріальну систему, яка, відображаючи або відтворюючи об'єкт дослідження, може замінити його так, що її вивчення надає нову інформацію про цей об'єкт. Метод моделювання має таку структуру:

- постановка завдання;
- створення або вибір моделі;
- дослідження моделі;
- переведення знань з моделі на оригінал.

Діахронічний метод — це виклад явищ, фактів, подій світової й вітчизняної культур у хронологічній послідовності виникнення й перебігу. Але одного цього методу (через його «лінійності») недостатньо, необхідні узагальнення, аналіз, вивчення зв'язків однієї культури з іншою. Однак факти потрібно не тільки викласти, але й проаналізувати, оцінити, узагальнити. Тому цей метод доповнюється іншими, зокрема синхронічним.

Синхронічний метод полягає в аналізі двох або декількох культур на певному етапі їхнього розвитку, з урахуванням існуючих взаємозв'язків і можливих протиріч. Якщо діахронічний метод можна уявити як вертикальну лінію, на яку заносять потрібні дати, то синхронічний — горизонталь, що перетинає кілька вертикалей, кожна з яких позначає історію культури певної країни, наприклад, аналіз того самого стилю «класицизму» в різних видах мистецтва (архітек-

турі, живописі, інтер'єрі тощо). Суть методу полягає в аналізі змін одного і того самого явища на різних етапах культурного процесу, його можна також розглядати як сукупний розгляд двох чи декількох культур упродовж певного часу розвитку, зважаючи на існуючі зв'язки і можливі протиріччя.

Аналітичний метод (грецьк. *analysis* — розкладення, розчленування, роздріблення) — метод, що базується на аналізі єдності частин множини. Причинний аналіз диференціює явище з урахуванням його причинних відносин. Логічний аналіз дозволяє дослідити об'єкт, залежно від логічних відносин. Феноменологічний аналіз означає в явищі зміст свідомості, щоб дослідити сутність останнього. Психологічний аналіз поділяє зміст свідомості на його елементи. Акт аналізу називають *аналізуванням*, а спосіб здійснення аналізу — *аналітичним методом*.

Археологічний метод — сукупність матеріальних предметів, отриманих у результаті розкопок. Він надає можливості археологові визначити загальний стан культури та її історію.

Метод аналогії (грецьк. *analogia* — відповідність, подібність) — виявлення подібності різних предметів та явищ; перенесення знань, загальних моделей і принципів, отриманих на основі вивчення одного об'єкта (наприклад, ізоморфізм мікро- і макросвіту) на інший. *Висновок за аналогією* — один з фундаментів створення наукових гіпотез. Незважаючи на евристичну функцію, метод аналогії не має доказової сили.

Метод антиномії (лат. *antinomia* — протиріччя в законі) — пошук протиріччя між двома положеннями, які можна логічно довести. Розрізняються антиномії як логічні відбитки дійсності й антиномічні судження — парадокси, зумовлені історичним рівнем знань. Учення про антиномії розроблено в «Критиці чистого розуму» І. Канта, котрий розрізняє чотири антиномії — дві математичні та дві динамічні, що складаються з *тези* (твердження) й *антитези* (заперечення).

Дедуктивний метод (лат. *deductio* — виведення) — виведення часткового із загального; спосіб мислення, який веде від загального до часткового. Загальною формою дедукції є силізм.

Індуктивний метод (лат. *inductio* — наведення) — знання від часткового, особливого до загального, закономірного. Знання, здобуте за допомогою індукції, називається індуктивним, процес його здобуття — індукуванням; науки, які використовують цей метод — індуктивними науками, а відкриті за його допомогою закони — індуктивними законами.

Синтетичний метод (грецьк. *synthesis* — поєднання, сполучення) — наукове дослідження, яке полягає в поєднанні різноманітних явищ, речей, якостей, протилежностей або зведення суперечливої множинності до єдності, згідно з яким протиріччя не розглядаються (протилежне поняття — аналіз). Результатом синтезу є нове утворення, особливість якого — не тільки зовнішня сума властивостей компонентів, а й результат взаємопроникнень і взаємодій.

Інноваційний метод (лат. *innovatio* — оновлення) дослідження дозволяє зосередити увагу на досягненнях, відкриттях, нововведеннях, пам'ятках культури різних суспільств, виявити внесок тих або інших діячів культури, винахідників і вчених, письменників і художників, пророків і політиків, творців нових культурних форм. Він сприяє формуванню й ефективному застосуванню набутого інноваційного мислення і високої креативності, оволодіти інтегрованим міждисциплінарним знанням, бути здатним розробляти і впроваджувати інноваційні методи, методології, технології, форми, зміст у культурно-мистецьку сферу.

Крім перелічених підходів і методів, культурологія використовує методи, що застосовуються в різних сферах діяльності суспільства: *аналіз і синтез, абстрагування, класифікація* (упорядкування на основі однієї ознаки культури або культурного феномену) тощо.

Активно використовуються й методи спеціальних наук: *демографії, психології, антропології, біології*, а також *дендрологічні, радіоактивні, хімічні, технічні* методи, наприклад, для визначення віку «слідів» культури (наскельних зображень, знарядь праці тощо). За допомогою рентгена визначається автентичність твору мистецтва, його датування, відновлюється первісний «запис» полотен.

Слід зазначити й про застосування методів дослідження, характерних для філологічної й мистецтвознавчої наук. Це насамперед *контекстуальні, текстологічні, феноменологічні* та інші методи.

Усі перелічені підходи і методи не є особливими, характерними тільки для культурології, але, відповідно до специфіки застосування того чи іншого загальнонаукового підходу чи методу в дослідженнях культурології, їх можна трактувати як спеціальні підходи (методи) культурології. Використання всіх можливих підходів і методів дозволяє різноаспектно вивчити світ культури, зрозуміти його.

2.8. Конкретнонаукова (спеціальна) методологія культурологічних досліджень

Конкретнонаукова, спеціальна методологія культурологічних досліджень — це сукупність ідей або специфічних методів певної науки, які є базою для вирішення конкретної дослідницької проблеми; це наукові концепції, на яких ґрунтується дослідник.

Нині в науці немає єдиного погляду на існування конкретнонаукової методології. Одні вчені наполягають на їх існуванні, інші — вважають, що їх взагалі немає. Підтримуючи першу позицію, зауважимо, що до цього часу не визначено усталеного переліку спеціальних методів культурологічного (мистецтвознавчого) дослідження. А. Флієр зауважує: є немало культурологічних шкіл і підходів зі своїми специфічними категоріями, однак існуючий поділ категорій між окремими напрямками і школами достатньо умовний, адже на практиці відбувається постійний обмін між різними методологічними напрямками вивчення культури. Це сприяє поступовому формуванню постійного ядра категоріального апарату, який використовується всіма культурологічними науками.

Рівень конкретнонаукової методології потребує звернення до *загальноновизнаних концепцій провідних учених* у певній галузі науки, а також тих дослідників, досягнення котрих визнані науковою спільнотою.

Пошуки методологічних основ дослідження здійснюються за такими напрямками:

- вивчення наукових праць відомих учених, які застосовували загальнонаукову методологію для вивчення конкретної галузі науки;
- аналіз наукових праць провідних учених, котрі, окрім загальних проблем своєї галузі, досліджували окремі питання;
- узагальнення ідей науковців, котрі безпосередньо вивчали проблему;
- дослідження специфічних підходів для вирішення проблеми професіоналами-практиками, котрі не лише розробили, а й реалізували свої ідеї;
- аналіз специфічних концепцій у сфері наукової і практичної діяльності українських учених і практиків;
- вивчення наукових праць зарубіжних учених і практиків. Отже, відповідно до методологічних основ наукового дослідження, необхідно обрати адекватні специфічні методи.

Як зазначалося, найчастіше до *методів*, розроблених у *предметному полі культурології*, належать: реконструкції культурних полів; моделювання культурних об'єктів; соціокультурний історико-генетичний метод; культурогенезу; мозаїчних реконструкцій; культурної класифікації; порівняльно-культурний (кроскультурний); соціокультурних спостережень; соціопсихологічних і соціокультурних інверсій тощо (В. Селіванов).

Суть *методу реконструкції культурних полів* полягає в намаганні представити культуру як культурне поле, яке в цьому разі являє собою систему, що складається з множини менших підсистем, які зумовлюють невидиму, однак добре відчутну культурну спільність людей, соціальних груп та об'єднань як усередині себе, так і між собою. Цей метод передбачає систему спостережень і фіксацій окремих проявів культурного поля. Його ознаками є тенденції до співробітництва й об'єднання безпосередньо на основі ідентичного культурного досвіду, який може виникати в умовах інтелектуального самовизначення, коли мають місце усталені традиції і певні форми переконань, поведінкових стереотипів, що передаються від покоління до покоління. *Культурне поле* — це й територіально-економічний ареал, який охоплює всю сукупність характерних для певного середовища культурних моделей.

Завдання *методу моделювання* — виявити найважливіші конструктивні складові досліджуваного об'єкта за допомогою головних, визначальних деталей і функцій. Попри схематизацію та спрощення реальних характеристик об'єктів і процесів, застосування методу моделювання надає можливості сформувати цілісне уявлення про їх сутнісні складові й особливості. Моделювання широко використовується під час проектуванні об'єктів культури, вивчення й апробування їхніх базових характеристик. Формування концептуальної (аналітичної) змістової моделі передбачає, що в ній відображаються й ментальні, ціннісні, професійні, соціальні, ідеологічні детермінанти дослідницької діяльності. Це дозволяє розглядати самі концептуальні моделі як інформаційно насичений предмет інтерпретацій.

Соціокультурний історико-генетичний метод базується на трьох важливих положеннях:

- 1) зумовленості генези будь-якого культурного об'єкта чи явища причинами, що перебувають у площині соціальних змін, оскільки культура належить до соціальних явищ;
- 2) історичній послідовності процесів формування окремих ознак і властивостей культурних явищ чи об'єктів, заперечення мож-

ливості виникнення культурних об'єктів (явищ) у завершеному вигляді, що змушує відстежувати змінювані стадії становлення досліджуваного явища;

- 3) поступовому зародженні і виокремленні досліджуваного явища в якомусь іншому явищі, яке можна вважати материнським лоном культурного об'єкта (В. Селіванов).

Метод **культурогенезу**, на відміну від соціокультурного історико-генетичного, розглядає явища культури як такі, що постійно виникають й еволюціонують, тобто це виникнення, безперервний процес розвитку культурних форм. Він передбачає порівняння різних етапів явищ культури для обґрунтування та доведення її безперервного розвитку.

Зміст **методу мозаїчних реконструкцій** полягає у виявленні та фіксації різних форм проявів культури як відносно відособлених ідеальних систем з метою подальшого зіставлення і зв'язку їх між собою, формуванні загального поля (загальної конфігурації) цих систем як єдиного соціокультурного простору. У такому разі виникає можливість виявити в культурі спільність функціональних зв'язків і залежностей за різних побудов і структурних характеристик її окремих форм. Реконструктивний метод особливо ефективний під час переведення в статику динамічних форм розвитку культури.

Метод **культуральної класифікації** передбачає групування різних форм проявів культури та створення типології культурних об'єктів як специфічних форм прояву духовного життя людини і суспільства. Основою класифікації є та чи інша ознака або система ознак, що залежить від об'єкта і предмета культурологічного дослідження.

Метод **соціокультурних спостережень** відрізняється від загальнонаукових тим, що під час його використання виокремлюють ті ознаки і властивості, за якими можна визначати й атрибутувати культуру з метою її подальшого поглибленого вивчення.

Специфікою **методу соціокультурної рефлексії** є конструювання поняття «культура» на основі даних, отриманих у результаті соціокультурних спостережень (В. Межуєв).

Спеціальні методи зазвичай не застосовуються у сфері інших наук, оскільки обмежені особливістю конкретного предмета дослідження, у цьому разі культурологічного.

Вибір спеціальних методів дослідження зумовлений фактичним матеріалом, умовами і метою конкретного дослідження. Методи є впорядкованою системою, у якій визначаються їхнє місце відповідно

до конкретного етапу дослідження, використання технічних прийомів і здійснення операцій з теоретичним і фактичним матеріалом у заданій послідовності. В одній науковій галузі можуть бути кілька методик (комплексів методів), які постійно вдосконалюються під час наукової роботи. Найскладнішою є методика експериментальних досліджень, як лабораторних, так і польових. У різних наукових галузях використовуються методи, що збігаються за назвою, наприклад, анкетування, тестування, шкалювання, однак цілі і методика їхньої реалізації різні.

Слід зауважити, що класифікація специфічних методів розроблена недостатньо ґрунтовно. Поширеним є поділ основних типів методів за двома ознаками: *мета і спосіб реалізації*, які активно застосовуються в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях.

За першою ознакою виокремлюють так звані **первинні методи**, що використовуються з метою збору інформації, вивчення джерел, спостереження, опитування та ін. **Вторинні методи** використовуються для обробки й аналізу отриманих даних — кількісний та якісний аналіз, систематизація, шкалювання та ін. Третій тип представлений **верифікаційними** методами і прийомами, що надають змоги перевірити отримані результати. Вони зводяться також до кількісного та якісного аналізу даних на основі виміру та співвіднесення постійних і змінних чинників.

За ознакою способу реалізації розрізняють *логіко-аналітичні, візуальні, експериментально-ігрові методи*. До перших належать традиційні *дедукція* та *індукція*, що різняться вихідним етапом аналізу. Вони доповнюють один одного і можуть використовуватися з метою верифікації — перевірки істинності гіпотез і висновків.

Візуальні, або графічні, методи — графіки, схеми, діаграми, картограми тощо надають змоги отримати синтезоване уявлення про досліджуваний об'єкт і водночас наочно показати його складові, питому вагу, причинно-наслідкові зв'язки, інтенсивність розподілу компонентів у заданому об'ємі. Ці методи тісно пов'язані з комп'ютерними технологіями.

Експериментально-ігрові методи безпосередньо стосуються реальних об'єктів, які функціонують у конкретній ситуації і призначаються для прогнозування результатів. З ними пов'язаний розділ математики — «теорія ігор»; за їхньою допомогою вивчаються культурологічні, політичні, економічні, воєнні, психологічні («реакційний аналіз»), соціологічні («управління враженнями», «соціальна інженерія») питання дослідження.

У прикладних аспектах культурологічних досліджень доцільно використовувати *математичні методи*. Математичний апарат теорії ймовірностей надає можливості вивчати масові явища в культурології, мистецтвознавстві, соціології, лінгвістиці. Математичні методи відіграють важливу роль під час обробки статистичних даних, моделювання. Однак слід зважати на різницю об'єктів і категорій гуманітарних, природничих і математичних наук. Проблема полягає у визначенні конкретної культурологічно-мистецької гуманітарної сфери, у якій застосування математичних методів надає певні результати. Водночас виникає проблема невідповідності масштабної й складно структурованої культурної інформації до точних математичних формул.

Інколи методи поділяють на групи, відповідно до їхніх функціональних можливостей: *етапні*, тобто пов'язані з певними етапами дослідження, й *універсальні*, які використовують на всіх етапах. До першої групи належать спостереження, експеримент, а до другої — абстрагування, узагальнення, дедукція та індукція та ін.

2.9. Емпіричні й теоретичні методи вивчення культури

Розрізняють *методи теоретичних* та *емпіричних досліджень*. Такий поділ методів завжди умовний, оскільки з розвитком пізнання один науковий метод може переходити з однієї категорії в іншу.

Успіх наукового дослідження значною мірою залежить від уміння науковця вибрати найрезультативніші методи дослідження, оскільки саме вони надають можливості досягти поставленої в дослідженні мети. Недостатньо скористатися лише описовими методами вивчення культури, що просто перелічують окремі елементи й прояви культури (звичаї, вірування, види діяльності).

Методи наукового пізнання, як відомо, поділяють на *загальні й спеціальні*. Більшість соціальних проблем конкретних наук і навіть окремі етапи їхнього дослідження потребують застосування *спеціальних* методів вирішення. Вони специфічні і вивчаються, розробляються та вдосконалюються в конкретних, спеціальних науках.

Загальні методи наукового пізнання, на відміну від спеціальних, використовуються в дослідницькому процесі в різноманітних науках, зокрема й культурології та мистецтвознавстві.

Загальні методи наукового пізнання умовно поділяють на *три значні групи*:

- емпіричного дослідження (спостереження, порівняння, вимірювання, експеримент);

- ті, що використовуються на теоретичному рівні дослідження (сходження від абстрактного до конкретного, системний, структурно-діяльнісний підхід);
- ті, що використовуються як на емпіричному, так і на теоретичному рівнях дослідження (абстрагування, аналіз і синтез, індукція і дедукція, моделювання та ін.).

Два базові методи дослідження — *емпіричний* і *теоретичний* — це дві стадії єдиного дослідницького процесу. У. Куайн, один із впливових методологів, котрий досліджував культуру у XX ст., у межах створеного ним учення *епістемологічного холізму*, обґрунтував важливе положення щодо пріоритетності емпіричного дослідження, підкресливши: «*емпірична перевірка*» є найважливішим критерієм наукового знання, що відрізняє його від метафізичних спекуляцій. Суголосне цій тезі й відоме положення марксистської теорії: практика — критерій істини. І дійсно — лише реальні зв'язки ідеї й емпіричної вірогідності (достовірності) свідчать про ступінь надійності й істинності того або іншого судження.

Пошук емпіричних підтверджень стосовно будь-якого судження є важливим напрямом наукових досліджень, яке набуває особливої актуальності в культурології, оскільки нечіткість визначень, що характеризують емпіричну даність культури, негативно впливає на теоретико-методологічний фундамент культурології і її практичну значимість. Явище культури дослідник не випадково прагне конкретизувати через *опис*, що дозволяє продемонструвати об'єкт дослідження, хоча принцип опису не забезпечує повної вірогідності під час виокремлення тих або інших її ознак.

На противагу емпіричним спостереженням теоретичні дослідження пов'язані переважно зі створенням *гіпотез* щодо явища і функцій культури. Вони передбачають різні орієнтири у сфері емпіричного знання, створення моделей і схем, які вможливили б виявити особливості культури, її зміст і функції. Однак основне завдання теорії полягає не в тому, щоб віднайти гіпотези і пропозиції, а насамперед у тому, щоб навчитися розглядати культуру як емпірично заданий об'єкт спостережень, тобто навчитися точно й детально досліджувати її стан, виявляти ступінь впливу на розвиток суспільства.

Успіх емпіричних і об'єктивну значимість теоретичних культурологічних досліджень забезпечують гіпотези, які можуть виникнути як на емпіричному, так і на теоретичному рівнях, що зближає, з'єднує ці способи дослідження з загальними цілями й завданнями. Завдання теорії — знайти й обґрунтувати найімовірніші гіпотези

емпіричного буття культури, водночас завдання емпіричних досліджень — перевірити ці гіпотези за допомогою спостережень, експериментів, систематизації й узагальнення емпіричних даних, що потребують подальших пошуків теоретиками. Технології емпіричних досліджень пов'язані з такими традиційними способами вивчення, як *спостереження, відстеження, здійснення експериментів*.

Методи емпіричних досліджень. Спостереження — систематичне цілеспрямоване вивчення об'єкта. Це найелементарніший метод, який є, зазвичай, складовою інших емпіричних методів. Щоб стати основою подальших теоретичних і практичних дій, спостереження мають відповідати таким вимогам: *продуманості* (спостереження здійснюється для певного, чітко поставленого завдання); *планомірності* (виконується за планом, складеним відповідно до завдання спостереження); *цілеспрямованості* (відстежуються лише певні аспекти явища, котрі становлять інтерес дослідження); *активності* (спостерігач активно шукає потрібні об'єкти, ознаки явища); *систематичності* (спостереження відбувається безперервно або за певною системою).

Спостереження як метод дослідження є одним з найскладніших способів вирішення поставлених завдань і пошуку нової корисної інформації. Особливість цього дослідницького методу полягає в тому, що спостереження завжди базується на заздалегідь підготовлених гіпотезах. Метод спостереження покликаний *визначити* поле пошуку передбачуваних *фактів*, виявити й перевірити їх на вірогідність, виокремити й описати об'єкт, з'ясувати його основні ознаки, властивості, забезпечити використання поглибленої та розвиненої технології для продовження дослідження на новому науково-теоретичному рівні. Під час емпіричного дослідження важливо правильно визначити й правильно зорієнтувати майбутнє дослідження.

Порівняння — один з найпоширеніших методів пізнання, де відбувається процес виявлення подібності або відмінності предметів та явищ дійсності, а також знаходження загального, притаманного двом або кільком об'єктам.

Метод порівняння надасть результати, якщо відповідатиме таким основним вимогам:

- можна порівнювати лише ті явища, між якими є певна об'єктивна спільність;
- порівняння необхідно здійснювати за найсуттєвішими, найважливішими (у межах конкретного пізнавального завдання) ознаками.

Інформацію про об'єкт можна отримати *двома способами*:

- безпосередній результат порівняння (первинна інформація);
- результат обробки первинних даних (вторинна або похідна інформація).

Найпоширенішим і найважливішим способом такої обробки є *умовивід за аналогією*. Об'єкти чи явища можна порівнювати безпосередньо або опосередковано через їхнє зіставлення з будь-яким іншим об'єктом (еталоном). У першому разі отримують якісні результати (*більше-менше, вище-нижче*). Порівняння об'єктів з еталоном надасть можливості отримати кількісні характеристики. Такі порівняння називають *вимірюванням*.

Вимірювання — це визначення числового значення певної величини за допомогою одиниці виміру. Його цінність полягає в тому, що надаються точні, кількісно визначені відомості про об'єкт. Під час вимірювання необхідні такі основні елементи: об'єкт вимірювання, еталони, вимірювальні прилади, методи вимірювання.

Експеримент — це метод вивчення об'єкта, який пов'язаний з активним і цілеспрямованим дослідженням природних умов існування культурних предметів і явищ або створенням штучних умов, необхідних для виявлення його відповідної властивості.

Експериментальне вивчення культурних (мистецьких) об'єктів, порівняно зі спостереженням, має такі переваги:

- у процесі експерименту можна вивчати явища в «чистому вигляді», позбавившись побічних факторів;
- в експериментальних умовах можна дослідити властивості об'єктів;
- експеримент можна повторювати.

Дослідження об'єкта здійснюється поетапно: на кожному етапі застосовуються найдоцільніші методи відповідно до конкретного завдання. На етапі збору фактичного матеріалу і його первинної систематизації використовують методи *опитування* (анкетування, інтерв'ювання), *експертних оцінок*, а також *лабораторні експерименти* (спостереження за документними джерелами інформації, тестування) і *польові експерименти*, такі як приховане спостереження, а також «включене» спостереження — співучасть у дослідженні.

Опитування надає змоги отримати як фактичну інформацію, так і оцінні дані, здійснюється в усній або письмовій формі. Під час створення анкети або плану інтерв'ю важливо сформулювати, щоб запитання відповідали поставленій меті. Анкета може мати декілька

блоків питань, пов'язаних не лише з рівнем періодичності використання тих чи інших засобів, а й оцінкою об'єкта дослідження.

Різновидом вибіркового опитування є *тестування*, яке проводиться з метою виявлення суттєвих ознак об'єкта, засобів його функціонування, використовується в лабораторних експериментах, коли масове опитування через анкетування неможливе. Тестування інколи проводять двічі — на початковому етапі дослідження (виконує діагностичну функцію), і під час завершення дослідження (виконує верифікаційну функцію). Тести складають так, щоб однозначно виявити ті чи інші властивості опитуваних.

Розрізняють *формальні і неформальні* ситуації тестування, під час перших передбачають отримати відповіді на стереотипні запитання, другі мають форму бесіди на певну тему. Головна умова — створення атмосфери психологічного комфорту й довіри. Тестування, на відміну від інших методів, уможливорює виявити індивідуальні характеристики об'єкта дослідження.

Необхідно дотримувати принципу *репрезентативності* — достатності фактичного матеріалу. Так, якщо вивчаються характеристики молоді, слід залучати учнів і дорослих, міську і сільську молодь. За недотримання цих умов репрезентативність вибірки і мета дослідження не будуть досягнуті. Необхідно мати уявлення про *генеральну і вибірккову сукупність*.

Метод експертних оцінок використовується для отримання змінних емпіричних даних. Здійснюється опитування спеціальної групи експертів (5–7 осіб) з метою визначення певних змінних величин, необхідних для оцінки досліджуваного питання. Експертів підбирають за ознакою їхнього формального професійного статусу — посади, наукового ступеня, стажу роботи та ін. На другому етапі дослідження методи, які використовують, мають інше цільове призначення — обробку отриманих даних, виявлення залежності кількісних та якісних показників аналізу, інтерпретацію змісту. Вибір і послідовність методів визначаються послідовністю обробки даних.

У культурологічних (мистецтвознавчих) дослідженнях використовуються методи статистичного аналізу, кореляційний, факторний аналіз, метод імплікаційних шкал, контент-аналіз та ін.

Кореляційний аналіз — це процедура вивчення співвідношення між незалежними змінними. Зв'язок між цими величинами виявляється в узгодженості спостережуваних змін. Обчислюється коефіцієнт кореляції. Чим вищим є коефіцієнт кореляції між двома

змінними, тим точніше можна спрогнозувати значення однієї з них за значенням інших.

Факторний аналіз уможливорює виявити багатовимірні зв'язки змінних величин за кількома ознаками. За допомогою парних кореляцій, виявлених у результаті кореляційного аналізу, отримують нові, укрупнені ознаки-фактори. У результаті послідовного аналізу отримують фактори другого, третього та інших рівнів. Факторний аналіз дозволяє подати узагальнені результати.

Метод імплікаційних шкал — це наочна форма виміру й оцінки отриманих даних, які градуються за кількістю або інтенсивністю ознак. Шкали класифікуються за типами або рівнем виміру. Прості шкали однозначно оцінюють ту чи іншу ознаку. Серію шкал (так звану батарею) можна перетворити в єдину шкалу значень окремих ознак. Ця процедура називається *шкалюванням*.

Контент-аналіз посідає особливе місце в системі методів другого етапу дослідження, оскільки допомагає інтерпретувати зміст інформації через кількісні показники. Останнім часом контент-аналіз розуміють як якісно-кількісний аналіз змісту сукупності текстового масиву. Контент-аналіз на доповнення до традиційних методів логіко-аналітичного аналізу застосовують переважно до текстових масивів опублікованих і неопублікованих, а не конкретних текстів.

Суть методу полягає у визначенні і виокремленні в тексті певних смислових понять, одиниць аналізу, що становлять інтерес для дослідника, а також частоти їх застосування в документі залежно від змісту. Ретельне простеження кожної одиниці спостереження з обов'язковим урахуванням частоти її використання в тексті надає змоги визначити закономірності, об'єктивовані в документі, які традиційними методами вивчити не можна.

До методів, що застосовують на емпіричному й теоретичному рівнях досліджень, належать, зазвичай, абстрагування, аналіз і синтез, індукція та дедукція, моделювання та ін.

Абстрагування в розумовій діяльності є універсальним, оскільки кожна думка пов'язана саме із цим процесом або з використанням його результатів. Зміст цього методу полягає в осмисленому відході від несуттєвих властивостей, зв'язків, відношень предметів і одночасному фіксуванні однієї чи кількох найважливіших ознак, які особливо зацікавлюють дослідника: уявно виокремлюють будь-яку важливу в певній пізнавальній ситуації складову (момент, частину, фрагмент, поняття, категорію тощо) духовно-культурної сфери, абстрагуючись від решти, щоб спростити ситуацію й вивчити безпосередньо культурне явище.

Розрізняють процес абстрагування і його результат, що називається *абстракцією*. Під *результатом абстрагування* розуміють знання про певні аспекти об'єктів. *Процес абстрагування* — це сукупність операцій, які зумовлюють отримання такого результату (абстракції). Прикладом абстракції можуть слугувати численні поняття, якими оперує людина не лише в науці, а й повсякденному житті: дерево, дім, дорога, книга та ін. Абстрагування надає змоги замінити в пізнанні складне простим, але таким простим, яке відбиває основне в цьому складному.

Абстрагування й конкретизація — необхідні методи дослідження культури. Їхня суть полягає в тому, що під час вивчення певного об'єкта здійснюються дві діаметрально протилежні операції. З одного боку, виокремити в структурі об'єкта його окремі властивості або складові (елементи) для того, щоб детальніше вивчити всі його характеристики. Таке відокремлення частини від цілого як самостійний об'єкт дослідження називають методом *абстрагування*. Протилежним прийомом є метод *конкретизації*, у межах якого об'єкт розглядається як сума всіх частин, що становлять єдиний цілісний об'єкт дослідження. Цей метод дозволяє, з одного боку, виявити в об'єкті певну деталь для подальшого її вивчення (абстрагування), а з іншого, — об'єднати всі вивчені деталі в єдине ціле, що забезпечить розуміння його внутрішньої конструкції й функціональних особливостей.

Процес абстрагування в системі логічного мислення пов'язаний з іншими методами дослідження, передусім з *аналізом і синтезом*. **Аналіз** — це метод пізнання, який уможливує поділити цілісний об'єкт культурологічного дослідження на елементи і підсистеми з метою їхнього усестороннього вивчення. Синтез, навпаки, є результатом поєднання окремих частин чи ознак об'єкта в єдине ціле. Поняття синтезу в культурології багатозначне і змістовно відкрите, корелюється з такими категоріями, як «діалог культур», «спілкування культур», «концерт культур» та ін., розуміється як взаємодія культур різних регіонів, країн, націй, їхнє взаємозбагачення.

Якщо *аналіз* передбачає поділ об'єкта дослідження на складові з метою їх ретельного вивчення, то наступна операція — **синтез** — здійснює поєднання всіх частин, відновлення цілісності об'єкта. Ці операції дозволяють вивчити структуру об'єкта, його внутрішні особливості, функції кожного окремо взятого в системі цілого. У культурології це означає, що виявлений і кваліфікований як явище культури об'єкт послідовно досліджується спочатку у внутрішніх

зв'язках та функціональних залежностях його окремих частин, а потім у його зовнішніх зв'язках і взаємозалежностях з навколишнім середовищем. Аналіз та синтез взаємопов'язані, являють собою єдність протилежностей.

Прямий, або емпіричний, аналіз і синтез використовуються на стадії поверхового ознайомлення з об'єктом. Водночас здійснюється виокремлення частин об'єкта, виявлення його властивостей, здійснюються найпростіші вимірювання, фіксація безпосередніх даних. Цей вид аналізу і синтезу надає можливості пізнати явище, однак для розгляду його сутності — недостатній.

Зворотний, або елементарно-теоретичний, аналіз і синтез використовуються для вивчення сутності досліджуваного явища. Операції аналізу та синтезу базуються на деяких теоретичних міркуваннях, тобто припущеннях і причинно-наслідкових зв'язках різноманітних явищ.

Найґрунтовніше розглянути сутність об'єкта надає змоги *структурно-генетичний* аналіз і синтез. Водночас поглиблено вивчають причинно-наслідкові зв'язки. Цей тип аналізу і синтезу потребує виокремлення в складному явищі таких елементів та зв'язків, які є головними, що суттєво впливають на всі інші аспекти об'єкта.

Індукція та дедукція. *Дедуктивною* називають таку розумову конструкцію, у якій висновок щодо певного елемента множини формується на основі знання загальних властивостей усієї множини. Змістом дедукції як методу пізнання є використання загальних наукових положень під час дослідження конкретних явищ. Під *індукцією* розуміють перехід від часткового до загального, коли на основі знання про частину предметів класу доходять висновку стосовно класу загалом. Дедукція й індукція — взаємопротилежні методи пізнання. Ці методи застосовуються в тому разі, коли сам об'єкт невідомий, але є розрізнені ознаки, що вказують на його існування. *Індукція* як метод передбачає систематизацію, упорядкування, об'єднання всіх можливих і спочатку розрізнених фактів, у результаті чого створюється загальна картина явища, хоча й з безліччю невідомих складових. *Дедукція* на основі умовиводів і логічних конструкцій має на меті відтворення цілого, замінюючи відсутні деталі гіпотетичними припущеннями, які вивчають за ступенем аргументованості й близькості до достовірного. Дослідник у цьому разі використовує як емпіричний (збір даних), так і теоретичний (логічний аналіз) методи, які разом становлять індукцію й дедукцію. Так діють історики, археологи, детективи й інші особи, коли необхідно здійснити реконструкцію

конкретного об'єкта або події. Для культурологів він зручний тим, що не розділяє дослідників на емпіриків і теоретиків, безпосередньо поєднуючи емпіричні спостереження з теоретичними ідеями. Такий метод дозволяє під час єдиного дослідницького процесу корегувати спрямованість пошуку емпіричних даних, що виокремлюють культуру як предмет дослідження.

Є кілька варіантів виявлення наслідкового зв'язку між методами наукової індукції:

- *метод єдиної подібності* — якщо два чи більше проявів досліджуваного явища мають лише одну загальну обставину, а всі інші є різними, то саме ця тотожність є причиною явища, яке розглядається;
- *метод єдиної розбіжності* — якщо причина, завдяки якій досліджуване явище настає, чинник, за яким воно не настає, в усьому подібні й відрізняються лише однією обставиною, то саме ця обставина, наявна в одному випадку і якої немає в іншому, є причиною явища, котре досліджується;
- *об'єднаний метод* подібності й розбіжності — комбінація двох перших методів;
- *метод супутніх змін* — коли виникнення або зміна одного явища викликає певну зміну іншого явища, то обидва вони перебувають у причинному зв'язку між собою;
- *метод решт* — якщо складне явище зумовлене складною причиною, котра являє собою сукупність певних обставин і відомо, що деякі з них є причиною частини явища, то решта цього явища зумовлюється обставинами, які залишилися.

Методи теоретичних досліджень. Серед методів теоретичних досліджень слід передусім назвати історичний, термінологічний, системний, функціональний, когнітивний, моделювання та ін., зміст яких розкрито в попередніх розділах.

До методів теоретичного дослідження належить метод сходження від абстрактного до конкретного. Сходження від абстрактного до конкретного — це загальна форма наукового пізнання, закон відображення дійсності й мислення. Згідно із цим методом, мислення передре конкретному в дійсності.

Метод ідеалізації — конструювання подумки об'єктів, яких немає в дійсності або які практично нездійсненні. Мета ідеалізації: позбавити реальні об'єкти деяких притаманних їм властивостей і надати (подумки) цим об'єктам певних нереальних і гіпотетичних властивостей. Мета досягається завдяки: багатоетапному абстрагу-

ванню; переходу думки від кінцевого результату до певної властивості.

Формалізація — метод вивчення різноманітних об'єктів через відображення їхньої структури в знакових формі за допомогою штучних мов, наприклад, мовою математики. Переваги формалізації:

- узагальнює підхід до вирішення проблем;
- символіка надає стислості та чіткості фіксації значень;
- однозначність символіки (уникнення багатозначності звичайної мови);
- надає змоги формувати знакові моделі об'єктів і замінювати вивчення реальних речей та процесів вивченням цих моделей.

Аксіоматичний метод — метод створення наукової теорії, згідно з якою деякі твердження не потребують доведень, а всі інші знання ґрунтуються на них, відповідно до певних логічних правил. Дедуктивно формується система основних термінів культурології, що утворюють певні аксіоми, необхідні для формулювання інших тверджень, які не потребують доказовості.

Застосування логічних законів і правил. Текст наукової праці відрізняється від будь-якого іншого передусім логічністю. Більшість помилок авторів наукових робіт зводяться до порушення вимог того чи іншого логічного закону: закону тотожності, закону протиріччя, закону виключення третього і закону достатньої підстави. Тому доцільно розглянути ці закони ґрунтовніше.

Оскільки в науковому тексті використовуються поняття і судження, очевидно, що саме ці смислові одиниці мають відповідати вимогам визначеності. Це відбивається в *законі тотожності*, згідно з яким предмет думки в межах одного міркування має лишатися незмінним. $A \in A$ ($A = A$), де A — думка. Згідно з цим законом, у повідомленні всі поняття та судження мають бути однозначними, внеможливлювати багатозначність і невизначеність. Це не просто, оскільки в тексті слід досягти єдності змісту й словесної форми. Відомо, що зовнішньо однакові словесні конструкції можуть мати різний зміст і, навпаки, одну й ту саму думку можна висловити по-різному. Перше явище називають *омонімією*, друге — *синонімією*. Омонімія передбачає неправомірне ототожнення об'єктивно різного, синонімія — помилкове розрізнення тотожного.

Ототожнення різноманітних понять призводить до однієї з найхарактерніших логічних помилок у науковому тексті — підміни понять: замість одного поняття використовують інші. Водночас така підміна може бути як несвідомою, так і навмисною. Підміна понять

означає підміну предмета опису, який у цьому разі стосується різних предметів, хоча вони помилково вважатимуться одним предметом.

Вимогу несуперечливості мислення містить *закон протиріччя*. Одночасно істинними, згідно з яким не можуть бути два висновки, один із яких щось стверджує, а другий заперечує те саме: «неправильно, що A і не A одночасно істинні».

Основою закону протиріччя є якісна визначеність речей і явищ, відносна постійність їхніх властивостей.

Закон протиріччя найчастіше використовується в доказах: якщо доведено, що одне з протирічних суджень істинне, то це означає, що друге судження — помилкове. Виявлення протиріччя є вагомим аргументом проти будь-яких необґрунтованих тверджень.

У науковій діяльності слід зважати на *закон виключення третього*, згідно з яким з двох суперечливих суджень одне помилкове, а друге істинне. Третього не дано. Він виражається формулою: « A є або B , або не B ». Він указує на неможливість пошуку чогось середнього між твердженням чого-небудь і запереченням того самого.

Вимогу доказовості наукових висновків, обґрунтованості суджень відбиває *закон достатньої підстави*, який формулюється таким чином: будь-яка слушна думка надає достатньо підстав. Одне і те саме твердження можна обґрунтувати різними способами. Однак лише деякі з них можна розглядати як достатні, якщо твердження істинне. І кожне з них не буде достатнім, якщо воно неправильне.

Таким чином, згідно із законом достатньої підстави, судження, що використовується в науковій роботі, перш ніж прийняти за істину, має бути обґрунтованим. У всіх випадках, коли стверджують щось або переконують у чомусь, слід доводити правильність суджень, наводити достатні підстави, підтверджуючи істинність висловлювань. Фіксуючи увагу дослідника на висловлюваннях, які обґрунтовують істинність положень, що висуваються, цей закон допомагає відокремити істину від помилки і дійти слушного висновку.

Гіпотетико-дедуктивний метод у культурології, як і в інших науках, передбачає створення дедуктивної ланки пов'язаних між собою гіпотез, що зумовлює твердження про емпіричні факти.

У наукових працях об'єктом дослідження часто є одиничні неповторні за своїми індивідуальними характеристиками події, предмети та явища. Під час їх пояснення й оцінювання ускладнене застосування дедуктивних та індуктивних методів. У такому разі вдаються до *висновків за аналогією*, коли порівнюють нове одиничне явище з іншим, відомим, подібним до нього поодиноким явищем, і поширю-

ють його властивості на раніше отриману інформацію. За його допомогою на основі подібності об'єктів за одними ознаками визначають їхню подібність та інші ознаки.

У культурологічних (мистецтвознавчих) дослідженнях аналогія набуває особливого значення для здобуття наукових знань. Історія розвитку науки та техніки свідчить, що аналогія слугує основою для багатьох наукових і технічних відкриттів. Особливу роль відіграє умовивід за аналогією в суспільно-політичних науках.

Не всі аналогії логічні, тому необхідна їхня перевірка. Є два способи такої перевірки: перший — з'ясування, чи дійсно необхідне порівняння явищ, другий — чи суттєва відмінність між ними?

Слід пам'ятати, що немає повної логічної аналогії, оскільки не буває двох абсолютно однакових обставин. Ось чому аналогію нечасто можна використовувати, не звертаючись до інших видів доказів. Тому поширеним є інший варіант індукції — судження *про причинну залежність*, яке відіграє особливо важливу роль у науковому тексті. Висновок про причину є логічним судженням про зміну: воно являє собою висновок, згідно з яким за певного стану речей буде той чи інший результат (від причини до наслідку). Або: якщо відомий наслідок, можна визначити причину (висновок — від наслідку до причини). Варіантом цих видів умовиводів буде висновок від наслідку до наслідку, якщо в того й іншого одна загальна причина.

Головне в науковому дослідженні — *вміти довести свої судження і спростувати (у разі необхідності) докази опонентів*. Аргументування, сформоване за законами логіки, допомагає вченому вирішити це завдання.

Аргументування — це логічний процес, суть якого полягає в тому, щоб довести істинність власних суджень за допомогою інших суджень (тобто аргументів, доказів).

Аргументація досягає мети, якщо правильно сформульовано *предмет доказу* і підібрано *аргументи*. Основні правила формулювання предмета доказу такі:

- *перше* — тезу доказу слід формулювати чітко, без двозначності;
- *друге* — доказ тези має бути незмінним, тобто повинен доводити один і той самий висновок, положення;
- *третє* — слід постійно контролювати основну думку і хід міркування, послідовний зв'язок основних висновків, положень.

Для того, щоб аргументи були переконливими, до них висувуються такі вимоги:

- аргументами можуть слугувати лише положення, істинність яких доведена або вони взагалі ні в кого не викликають сумніву, тобто аргументи мають бути *істинними*;
- аргументи слід обґрунтувати незалежно від тези, тобто дотримувати правил їхнього *автономного обґрунтування*;
- аргументи не мають бути *суперечливими*;
- аргументи мають бути *достатніми*.

Помилкою є як недостатність аргументів, так і надмірність доказів. Слід дотримувати логічного зв'язку між аргументами та тезами.

Часто в науковій праці доводять не істинність, а помилковість суджень або неправильність доказів інших дослідників через визначення хибності або необґрунтованості їхніх тверджень.

Спростування можна здійснювати трьома основними способами: критикою тези, критикою аргументів і критикою демонстрації.

Перший спосіб — *критика (спростування) тези* полягає в доказі необґрунтованості (хибності або помилковості) висунутої опонентом тези. Спростування такого твердження може бути безпосереднім або опосередкованим.

Безпосереднє спростування формулювання у вигляді міркування, яке дістало назву «зведення до абсурду». Аргументація в цьому разі структурується таким чином: спочатку умовно передбачається істинність висунутого пропонентом положення і з нього логічно формулюють можливі наслідки.

Розмірковують у цьому разі приблизно так: припустимо, що теза опонента є істинною, тоді з неї висновуються певні наслідки. Якщо в разі порівняння наслідків з фактами виявиться, що вони суперечать об'єктивним даним, то аргументи визнають необґрунтованими. На цій основі формулюють висновок про хибність і самої тези, оскільки хибні наслідки завжди свідчать про хибність основи. За допомогою прямого спростування доводять необґрунтованість тези опонента, не висуваючи жодної ідеї на заміну.

Посереднє, або *опосередковане*, спростування формується іншим чином. Опонент може не аналізувати протилежної тези, не перевіряти аргументів, доказів пропонента. Він зосереджує увагу на докладному і всесторонньому обґрунтуванні власної тези. Якщо аргументація ґрунтовна, формулюється висновок про хибність тези опонента. Такий доказ хибності тези можливий у тому разі, якщо теза й антитеза регулюються принципом «третього не дано», тобто істинним може бути лише одне з двох тверджень.

Другий спосіб спростування — *критика аргументів* — передбачає використання таких доказів, істинність яких не викликає сумнівів. Якщо опонентові вдається довести хибність або сумнівність аргументів, то звідси висновується необґрунтованість тези. Критика аргументів може виявлятися в тому, що опонент указує на неточний виклад фактів, двозначність узагальнення статистичних даних, висловлює сумнів в авторитетності експерта, на висновок якого посиляється тощо.

Критика *демонстрації* — третій спосіб спростування. У цьому разі доводять, що в міркуваннях опонента немає логічного зв'язку між аргументами й тезою. Коли теза не висновується з аргументів, вона вважається необґрунтованою і потребує нової аргументації.

Насправді між теоретичним і емпіричним методами дослідження немає протиріч. Теоретик та емпірик пов'язані один з одним, тому що виконують одну спільну роботу, тільки в одному випадку мають справу зі збором інформації, а в іншому — з її ретельною обробкою. Їхня дослідницька праця становить єдине ціле: у результаті виявлення й первинної обробки фактів створюються емпіричні основи існування науки, водночас теоретична обробка фактів формує каркас науки, її зміст на основі підсумовування всіх зібраних і здобутих знань.

У межах власне культурологічної науки поступово виокремилися спеціальні методи *соціокультурних спостережень* і *соціокультурної рефлексії*. Метод *соціокультурних спостережень* відрізняється від загальнонаукових методів насамперед тим, що в разі його застосування визначаються ті ознаки й властивості, за якими можна пізнавати й атрибутувати культуру з метою її подальшого поглибленого вивчення. Метод *соціокультурної рефлексії* також передбачає попереднє знання властивостей та особливостей культури, але його специфікою є конструювання поняття «культура» на основі даних, отриманих у результаті соціокультурних спостережень (В. Межуєв).

Методи *соціокультурних спостережень* і *соціокультурної рефлексії* — високоефективна дослідницька технологія, що належить до класу спеціальних методів, вироблених у межах культурології під час її поступового розвитку.

Отже, культурологічні дослідження використовують як загальнонаукові, так і спеціальні власнекультурологічні підходи, методи й технології. Кожний науковий підхід чи метод застосовується не окремо, а в поєднанні, взаємодії з іншими, причому деякі підходи і методи, характерні для однієї сфери діяльності, переносяться на інші

сфери, виникають межові методологічні прийоми. У культурологічних дослідженнях посилюється роль системної методології, що поєднує пізнання, оцінювання й практику. Спостерігається прагнення підвищити її концептуальний, теоретичний статус на основі нових методологічних підходів, збагатити власний науковий арсенал усіма атрибутами сформованого теоретичного знання (поняттями, категоріями, принципами, абстракціями).

Розглянуто основні існуючі нині методологічні парадигми, методи і принципи наукового дослідження та механізм їхнього втілення. Переважна більшість із них використовується в різних культурологічних дослідженнях. Однак існуючі методологічні та методичні принципи і засади вже не надають належного ефекту у вивченні реальної еволюції соціуму, його філософсько-культурологічного узагальнення. Тому посилюється увага до осмислення й пошуку нових специфічних підходів і методів соціально-гуманітарних наук. Найважливішою проблемою культурологічних досліджень є інтерпретація застосовуваних понять і концептуалізація нового наукового знання.

Запитання для самоперевірки знань

1. Надати визначення поняття методології наукового дослідження.
2. Визначити поняття наукового підходу в дослідженні.
3. Навести визначення поняття методу наукового дослідження.
4. Визначити співвідношення понять «методологія», «методика» і «технології» наукового дослідження.
5. Що таке «парадигма» наукового дослідження?
6. Розкрити зміст поняття «плюралізм».
7. Що таке наукова гіпотеза?
8. Назвати основні функції методології.
9. Розкрити співвідношення «жорстких» і «м'яких» методів у культурології.
10. Перелічити основні наукові методи культурології.
11. Навести імена провідних учених, парадигмальні вчення котрих суттєво вплинули на розвиток методології культурології.
12. Перечислити характерні ознаки культури як об'єкта і предмета дослідження.
13. Назвати основні функції культури.
14. Обґрунтувати особливості культурологічного пізнання.

15. У чому полягає суть методологічної рефлексії культурологічних і мистецтвознавчих досліджень?
16. Назвати загальне, особливе й одиничне в сутності філософських, загальнонаукових і конкретнаукових (спеціальних) підходах та методах.
17. У чому полягає специфіка використання філософської методології в культурологічних дослідженнях?
18. Назвати загальнонаукові підходи і методи, найефективніші в сучасних культурологічних дослідженнях.
19. Перелічити конкретнаукові (спеціальні) методи культурологічного дослідження.
20. Назвати емпіричні й теоретичні методи вивчення культури.

Розділ III

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА

3.1. Знаннєві передумови успішної наукової діяльності в галузі мистецтвознавства

У мистецтвознавстві використовуються відомі філософські концепції та загальнонаукові підходи й методи, спільні для культурологічних і мистецтвознавчих досліджень. Принципова відмінність полягає в їх інтерпретації, пристосуванні, адаптації до предметного поля мистецтвознавства. Будь-який мистецький об'єкт, процес чи явище не можна ґрунтовно вивчити, користуючись лише однією парадигмальною настановою, багатоаспектне дослідження потребує єдності декількох наукових підходів (багатопарадигмальність), передбачає їх певну ієрархізацію, вибір пріоритетної методології.

Молодий мистецтвознавець має орієнтуватися в іменах класиків і сучасних учених, знати зміст їх праць, основні наукові концепції, парадигми, підходи та методи, що відповідають певним напрямам мистецтвознавства (науковим спеціальностям), у межах яких здійснюється власне наукове дослідження. Постійний моніторинг документного масиву і публікацій з теми наукового дослідження — запорука вірогідності його результатів та висновків.

Кожен науковець повинен мати базові уявлення про теоретичні та методологічні засади мистецтвознавства як фундаментальної основи теоретичної реконструкції художньої культури і мистецтва. Він має бути сформованим фахівцем: теоретиком у галузі мистецтвознавства, спеціалістом у сфері художньої критики, загальної теорії творчого процесу, експертизи художніх творів, сфери сучасного управління процесами мистецтва і культури; бути обізнаним у системі принципів реконструкції світової й української художньої спадщини; узагальненому змісті мистецтвознавства в контексті філософії мистецтва; формуванні та використанні апаратної систематики мистецтвознавства для аналізу сучасних художніх явищ і процесів; мати уявлення про дисциплінарні межі та структуру мистецтвознавства; визначати місце в секторі гуманітарних дисциплін; міжпредметні зв'язки; виявляти основні етапи розвитку теорії і методології мистецтвознавства; визначати напрями його подальшого розвитку; уміти формулювати й вирішувати завдання, що виникають під час

науково-дослідницької діяльності і потребують поглиблених професійних знань; обирати адекватні наукові підходи та методи дослідження; модифікувати наявні й розробляти нові методи, відповідно до завдань конкретного дослідження; професійно обробляти отримані результати, аналізувати й осмислювати їх зважаючи на існуючі літературні (архівні) дані; здійснювати бібліографічну роботу із використанням сучасних інформаційних технологій. Він має опанувати методи узагальнення матеріалів художньої культури; прийоми аналізу змісту сучасних тенденцій мистецтва; виявляти способи вирішення питань суспільної практики у сфері художньої культури і мистецтва; орієнтуватися в структурі теоретичних положень, еволюції прийомів аналізу пам'яток і процесів художньої культури, розуміти історичну специфіку трансформації та диверсифікації художнього об'єкта, зумовленого потребами суспільства й окремою особистістю.

До знанневих передумов успішної наукової діяльності молодого мистецтвознавця належать основні тематичні блоки предметного поля мистецтвознавства:

- специфічні об'єкти, предмети, філософські, загальнонаукові, конкретнонаукові (спеціальні) підходи і методи в теорії мистецтвознавства;
- принцип цілісності — основи художньо-образних процесів у сучасному мистецтві;
- співвідношення базових категорій мистецтвознавства і мистецтвознання;
- філософія мистецтва — структура завдань і теоретичних функцій категорій філософії;
- типологія мистецтва — способи світопрезентації в мистецтві соціокультурних функцій;
- феноменологія мистецтва — дискурс об'єкта, предмета і засобів опису й аналізу мистецтвознавчих явищ;
- онтологія мистецтва — теорія чинників свідомості в об'єктах художнього простору;
- морфологія мистецтва — супідрядність видів, жанрів, стилів, технологічних і композиційних структур у формі художнього твору;
- еволюція розвитку мистецтвознавства, його поетапний розвиток;
- пізнавальні можливості міждисциплінарного, іконографічного, формального, культурологічного й інших підходів і методів;
- розуміння образу й символічної системи; твору мистецтва як тексту;

- розуміння методології мистецтвознавства в прикладній специфіці мистецтва художніх галузей (просторових, часових, просторово-часових мистецтв);
- атрибуція творів мистецтва, аналіз та значення літературних, письмових, електронних, архівних, джерел мистецтвознавства;
- основи менеджменту і маркетингу в мистецтві;
- наукові спеціальності в галузі мистецтвознавства, її специфічні характеристики;
- освітні структури та функції теорії й методології мистецтвознавства;
- творчий і теоретичний доробок відомих діячів мистецтва, мистецтвознавців (персоналії та етапи) та ін.

Нині провідні вчені виокремлюють такі специфічні ознаки теоретико-методологічних засад мистецтвознавства:

- недостатня *інтеграція* мистецтвознавства з гуманітарним знанням;
- *множинність* наукових теорій, парадигм, концепцій, підходів і методів у дослідженні мистецтвознавчих об'єктів, процесів та явищ, як традиційних, так і інноваційних;
- *відсутність* єдиної загальноновизнаної теорії і методології, що забезпечить вірогідність наукового пізнання різних видів мистецтва;
- *превалювання* конкретнонаукової (спеціальної) методології в мистецтвознавчих дослідженнях щодо філософської і загальнонаукової методології, що, з одного боку, сприяє долученню молодих науковців до дискурсів конкретної наукової дисципліни, а з іншого — обмежує дослідження мистецтвознавчих проблем у загальнокультурному контексті.

Сучасний мистецтвознавець, незалежно від напряму дослідження (музичне, театральне, хореографічне, кіно-, телемистецтво та ін.), має зважати на те, що в гуманітарних дослідженнях, до складу яких належить мистецтвознавство, застосовуються практично одні й ті самі філософські (загальнологічні) та загальнонаукові підходи і методи, однак кожен з них має адаптуватися до «*предметного поля*» власного дослідження. Конкретнонаукові (спеціальні) підходи та методи дозволяють поглибити специфіку конкретного мистецтвознавчого дослідження.

Монізм є базовим принципом пізнання феноменів мистецтва. *Плюралізм* — основна установка, що ґрунтується на визнанні різних парадигм, думок, оцінок у дослідженні художніх творів. Плюралізм —

провідний принцип художнього пізнання в інтелектуальній ситуації постмодернізму в мистецтві.

Лише в сукупності ці знання нададуть кожному науковцеві надійне теоретико-методологічне підґрунтя для успішного здійснення науково-дослідницької діяльності в галузі мистецтвознавства.

3.2. Класичні канони аналізу мистецтва

Класичні канони — це чітко визначені правила, усталені норми аналізу мистецтва.

У процесі аналізу сутності мистецтва як явища в його численних вимірах і формах пізнання йдеться про два основні аспекти:

- 1) власне мистецтво як таке;
- 2) той теоретично-пізнавальний досвід, який супроводжував художню практику впродовж багатьох віків.

Звісно, цим не обмежуються способи пізнання й осмислення феномену мистецтва, осягнення його потенціалу. Ще *міфологія* з прадавніх часів як прообраз синтезу естетичного і загальносвітглядного намагалася визначити місце мистецтва серед найвищих соціальних символів і цінностей. Нині мистецтво нагально потребує посилення системного зв'язку науково-теоретичної і практичної його складових, комунікаційних зв'язків: «художник-виконавець-слухач (глядач)».

Теорію мистецтва в найзагальніших її ознаках можна поділити на *дві основні сфери* — *вивчення мистецтва як внутрішньої самодостатньої системи та дослідження зв'язків мистецтва із зовнішнім світом*, тобто на мікро- і макроструктурному рівнях мистецтва. Складність будь-яких теоретичних методів аналізу мистецтва в його історико-генетичній, морфологічній, функціональній чи образно-семіотичній формах, пошуках психологічних, соціологічних, аксіологічних сутностей еквівалентності полягає в тому, що завжди виникає необхідність розщеплення цілого, небезпека інтерпретаційної заданості схеми або редукціонізму, оскільки поділений на окремі складові твір чи функція мистецтва не є тим, чим вони є в безпосередньому сприйнятті і співтворчості. За частиною вбачати ціле, а за загальним — не втрачати «живий» художній процес — покликання теоретика і критика мистецтва.

Пізнання мистецтва можуть здійснювати різні науки, маючи спільним об'єктом універсальну сукупність художнього життя суспільства в його безкінечному багатстві частковостей і аспектів,

а також найзагальніших закономірностей. *Естетика* належить до наук про мистецтво, пов'язана з ними, оскільки поза власне естетичним аналізом виконує інтегративну функцію здобуття синтетичного знання про мистецтво. Ця її філософсько-методологічна здатність бути своєрідною метатеорією мистецтва формувалася поступово. Філософська естетика як відкрита система не замінює теоретичних дисциплін мистецтвознавчого циклу, вона лише «вбирає» їхні здобутки, асимілюючи в узагальненнях здобуті знання на рівні філософсько-поняттєвих структур. Залежно від того, які ставляться завдання, естетика враховує методологічні підходи, забезпечуючи кожну з окремих дисциплін про мистецтво найзагальнішими теоретичними надбаннями. Водночас естетика є цілісною філософською дисципліною і не вможливує існування самовизначених галузей знань — не лише похідних від естетичних базисних учень, а й споріднених з іншими науками.

Процес *диференціації* й одночасної *інтеграції* наук про мистецтво триває та перебуває в предметній самовизначеності. Предмет і метод у пізнанні мистецтва пов'язані й взаємозумовлені. Так, мистецтво можна розглядати як *психологічний феномен, етнографічний фактор* з його фольклорними й етнічними ознаками, *елемент історіографії, евристики, аксіології* тощо. Відповідно, сформувалися й методологічні, так звані *специфічна і неспецифічна, відмінності*. До першої належать ті науки та методи аналізу, які, власне, й зумовлені необхідністю досліджень у сфері художньої культури (*історія і теорія мистецтва* в їхньому безпосередньому значенні, *поетика, художня критика, естетика*). Другу групу становлять дисципліни, утворені на межі різних методологій, тобто *психологія, семіотика, соціологія, фольклористика, історія та деякі інші, що тяжіють до гуманітарного профілю*. До вивчення сутності і впливу мистецтва долучаються дисципліни природничо-технічної чи біологічної орієнтації, зокрема *теорія інформації* (математичний принцип аналізу), *голографія, біоніка, психофізіологічні експерименти, космологія, медицина* тощо. Кожний з можливих наукових підходів розглядає мистецтво в певному окремому аспекті. Поступово створюються загальна картина уявлень про мистецтво, його походження, специфіку, форми буття, місце в духовно-матеріальному світі людини.

У цьому сенсі актуалізується й *естетика*, яка спочатку внутрішньо, а з часом і у своєму термінологічному визначенні еволюціонувала до рівня системотворної філософської дисципліни, здатної акумулювати різні методи і підходи до аналізу будь-яких проявів, що

характеризують специфіку мистецтва. Базуючись на досвіді художньої практики і конкретності знань про ті чи інші аспекти у висвітленні мистецтва, естетика розглядає ідеалізований, радше абстраговано-узагальнений їхній варіант у категоріях, законах і проблематиці і є механізмом об'єднання складних, суперечливих наукових підходів і методів, що зумовлює тенденцію до *методологічної еклектичності*.

Важливо зазначити, що поза знанням загальних законів мистецтва, його сутнісних основ, концептуальних, парадигмальних змін, якими характеризується мистецтво у своєму історичному розвитку, неможливо надати пояснення усій тій сумі правил і художніх засобів, які сформувалися у своєрідну поетику, що відрізняється своїми особливостями в кожному виді мистецтва.

Поняття *поетика* в перекладі з грецької означає «мистецтво поетичне». Своєрідний синкретизм цього поняття виявився ще у відомих працях Арістотеля «Про поетичне мистецтво» та Горация «Про поетичне мистецтво, або Послання Пізонам», де за визначенням художньо-поетичних правил, передусім у літературних жанрах, чітко простежувалося тяжіння до філософських узагальнень. Поступово поетика набувала нормативності щодо художньої форми. За період Середньовіччя й епохи Відродження створено численні аналогічні літературній поетиці описи того, якими мають бути образотворче мистецтво, архітектура, живопис, ремісництво; музика долучалася до *математичних наук*. Деякі правила набували прерогатив закону і канонічності. Особливо це стало властивим для *іконопису, культової музики, графічного переписування* богословської літератури, *літописання*. Якщо зважити на те, що узагальнення знань про мистецтво перейшло до *філософії*, а також сформувався *історико-теоретичний* принцип вивчення мистецтва, що відбилося в праці Й. Й. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини», ученні Г. В. Ф. Гегеля про «історичні форми мистецтва», зіставленнях давньої і новітньої літератур — «наївність і сентиментальність» у художніх творах Ф. Шиллера, стане очевидним, що сам принцип нормативності характеризується *більшою гнучкістю теорії, наполегливістю пошуку багатства жанрів і форм, стильової виразності*. Проте, як відомо, класицистична *естетика* типово каноністична («Поетика» Скалігера, «Поетичне мистецтво» Буало, декартівські раціоналістичні вимоги в його «Компендіумі»). І в наступні сторіччя поетика і далі розробляла правила літературних форм та жанрів, стилістики, теорії композиції й побудови сюжету в художньо-поетичному слові. Наповнення новим змістом і самого поняття поетика, зближення його із загальною теорією

мистецтва стали очевиднішими завдяки ґрунтовним академічним дослідженням естетики та філософії словесності відомих учених О. Потебні, В. Жирмунського, М. Храпченка, В. Виноградова. Зокрема працею О. Веселовського «Історична поетика» визначилося й узагальнюється нове її спрямування.

Поетика належить до загальної структури мистецтвознавства за окремими видами художньої творчості, наповнюючи розуміння понять конкретним змістом *професійного*: темпоральність і звучання, висота тону в музиці, колорит, візуальна виразність, живописність в образотворчому мистецтві, сценічність, гра актора, режисерська експлікація в мистецтві театру тощо. У контексті «поетики кіно», «поетики роману» йдеться про всю гаму засобів, які не лише відбивають особливості того чи іншого напрямку, стильові властивості твору, а й указують на суть художності. Тому в поетиці не слід вбачати лише абстрактний технологізм форми.

Поетика — це *першоелемент мистецтва, естетика* — його *метатеорія*. Спільність між ними є сутнісною й означає, що на різних рівнях узагальненості важливе те, що стало певним модусом, законом і нормою і підтверджено художнім досвідом. Мистецтвознавство в його конкретноаналітичному, інформативному, пояснювальному (інтерпретаційному) значенні звернене до безпосередніх явищ художнього життя суспільства, застосовуючи набутий досвід поетики й естетичної методології.

Отже, поетика акумулює різні теорії: *теорію композиції, теорію стилів, теорію літератури, теорію драми* тощо. Але ж утворилося мистецтвознавство й іншого типу, з внутрішньо притаманною йому властивістю всезагальності. Тенденція до порівняння всіх видів мистецтва, поділу його на роди і види (Аристотель, Горацій, Альберті, Леонардо да Вінчі, Г. Е. Лессінг, В. Белінський) — це та проблема, яку можна вирішувати на загальнішому філософському рівні. Зведення витончених мистецтв до одного принципу фактично й стало ідеєю всезагальності сутнісних основ розуміння мистецтва, пошуків об'єднуючого над роз'єднальним теоретизуванням. Філософія мистецтва і всезагальна його теорія, як уважають дослідники, за цих умов обмежені. Саме так органічно і природно утверджувала себе *естетика як метатеорія мистецтва*.

Дослідники історії європейської естетики відзначають: на зламі ХІХ–ХХ ст. виникла і була по-новому сформульована проблема співвідношення *«естетики й усезагального мистецтвознавства»*, що зумовила настання нового етапу в розвитку самосвідомості естетич-

ної науки: якщо в середині XVIII ст. вона визнана необхідним і органічним розділом філософії, якщо в середині XIX ст. позитивістський бунт проти «естетики згори» віддзеркалив прагнення вирвати естетику зі сфери філософської умоглядності й пов'язати її з емпіричними дослідженнями в тій чи іншій конкретній галузі знання, то на початку XX ст. знову постала проблема теоретичного статусу предмета і методу естетичної науки.

Професіоналізм у мистецтвознавстві — це сукупність знань про особливості художнього як такого, *починаючи від найнижчої ланки — поетики та художньо-критичного розгляду твору мистецтва — і завершуючи узагальнюючими дослідженнями художнього процесу епохи. Історії та теорії мистецтва* XXI ст., які мали необхідність надати наукового пояснення новим явищам і тенденціям у мистецькій практиці XX ст. — відходженню, а надто й відчуженню від класичних традицій в пошуках нових форм самовираження митця, сприяли творенню нової естетики світобачення. Узвичаєні теоретичні постулати виявилися нездатними пояснити й узагалі розвиватися в контексті художніх практик щодо розуміння істини в мистецтві. Саме в цій ситуації став доволі помітним тип зв'язку мистецтвознавства зі світоглядністю філософської естетики, передусім долучення до естетики тих неспецифічних дисциплін, які сприяють поглибленню знань про мистецтво в різних сферах діяльності.

У мистецтвознавстві **функція естетики** в найширшому контексті поділяється на складові. До *першої* належить, як зазначалося, здатність естетики бути метатеорією мистецтва, узагальненням і методологічним орієнтиром у поясненні найглобальніших проблем генези та сутності мистецтва (окремий вид мистецтва, ідея чи проблема також розглядаються в загальнішому філософському контексті). *Друга* складова стосується саме тих питань теорії мистецтва, які характеризують його як естетичну цінність і довершеність. Власна естетична компетентність у розкритті сутності мистецтва має свій предмет, який, звісно, не може обмежуватися лише категорією прекрасного. Фактично в ньому — ядро розуміння, чому естетика як філософська за своєю суттю теорія є не лише двоєдиним співвідношенням, як це розуміли представники теорії «естетики і всезагального мистецтвознавства» М. Дессуар, Р. Гаман, І. Фолькельт та ін.

Мистецтво, як і будь-яка інша сфера, може становити об'єкт естетичного аналізу. Мистецтво акумулює естетичні цінності й естетичний досвід суспільства за своїми висхідними основами — гармонізує світ людини, одухотворює його, пробуджує творчі сили. Будь-яка з

основних естетичних категорій (прекрасне, трагічне, піднесене, комічне, гармонія, потворне і низьке як антиподи естетичних цінностей) може долучатися до загальної теорії мистецтвознавства. Вплив мистецтва на естетичний духовний стан особистості, естетичний смак, розуміння «естетичної форми», «естетичної ідеї» (І. Кант) — усі ці питання органічно належать до естетики як метатеорії мистецтва. Художнє й естетичне взаємозумовлені в онтології духовно-практичними перетвореннями і реальними цінностями життя, що є предметом аналізу естетики як науки.

Утім, естетичне в мистецтві як спосіб аналізу може мати інші еквіваленти — філософський, соціологічний, психологічний, знаково-інформативний тощо. Для естетики принципово важливою є ця закономірність, оскільки в такий спосіб вона має синтезуючий зв'язок з іншими методологіями та науками.

Філософський і естетичний підходи аналізу мистецтва збігаються, хоч самі їхні предмети мають певні особливості. І в цьому аспекті існуюче твердження про те, що естетика — це філософія мистецтва або філософія художньої творчості, може прийматися з певними застереженнями. Адже трапляється такий своєрідний підхід до мистецтва, який визначає саме його філософські сенс, ідею, істину. Філософічність властива не лише словесному мистецтву — поезії, драмі, епосу, а й музиці, пластичним видам мистецтва (навіть архітектурі), якщо в них утілено світоглядні уявлення, стилеві особливості, традиції культурних зв'язків, єдність космічного, вселюдського й особистісного, а також відкритість до всеєдиного цілого, у якому акумулюються суспільна свідомість, гносеологія, ціннісний ідеал, евристика. Це щодо змісту, сенсу й істини в мистецтві. Вони так чи інакше наявні об'єктивно. Без цього мистецтво втратило б себе атрибутивно.

Інший аспект справи — *філософія мистецтва* як методологія. Так само, як про естетичний зміст мистецтва в усіх його параметрах можна розмірковувати, вбачаючи у філософських узагальненнях особливе методологічне значення принципів аналізу, так і власне філософія мистецтва акцентує на відповідних належних їй категоріях. Однак існує певна складність, передусім щодо формального розуміння синтезу категорій філософії й естетики, наприклад, таких традиційно філософських діалектичних пар, як: об'єкт і суб'єкт; загальне, одиничне (окреме); традиція та якісна зміна в новому; необхідність і випадковість; завершене й безкінечне; частина і ціле; раціональне та ірраціональне; поняттєво-логічне й образно-інтуїтивне;

гармонія, міра та ентропійність. Кожна із цих категорій уможливило аналіз мистецтва, але за умови, що вона набуватиме суто естетичного контексту, цілісного «естетичного бачення» об'єкта. Якщо все зводитиметься до схеми раціоналістичної завершеності і констатації, то в такому разі взагалі втратиться будь-який сенс пошуку естетичної специфіки мистецтва. Так, відзначаючи важливість кроку, щоб піднятися «до сфери абсолютної науки про мистецтво», Ф.-В.-І. Шеллінг стверджує: «Насамперед, я у філософії мистецтва конструюю не мистецтво як мистецтво, як щось особливе, а конструюю всесвіт у формі мистецтва, і філософія мистецтва є наукою про всесвіт у формі чи потенції мистецтва».

Естетика кінця XIX – початку XX ст. не можна порівнювати з естетикою попередніх епох. Методи аналізу і вивчення всієї художньої сфери діяльності значно змінилися. Естетика в післякласичний період, тобто той, який завершився німецькою класичною естетичною думкою кінця XVIII – початку XIX ст., була філософською, проте до неї незмінно потрапляли інші методи гуманітарних і конкретноприродничих дисциплін. Стара естетика зазнавала кризи, формувалися її нові позитивістські ознаки. Відбувалося активне долучення до методів аналізу психофізіології і психології, соціологічних орієнтацій. На межі мистецтвознавства й соціологічної галузі філософії виникла нова наука – *соціологія мистецтва*, що засвідчили спеціальні праці (Е. Дюркгейма, М. Гюйо, В. В. Фріче та ін.). *Соціологічний підхід* у традиційному розумінні соціальності мистецтва, який існує давно, поступово виокремився в методологію, що пов'язано з іменами І. Вінкельмана, І. Гердера, Я. Буркхарда, особливо Г. Плеханова, котрий розвивав *марксистський соціологічний метод* аналізу суспільних процесів.

Г. Плеханов сформулював положення про те, що ідея художнього твору може перекладатися «з мови мистецтва на мову соціології, щоб віднайти те, що може називатися соціологічним еквівалентом літературного явища». Дослідник відзначав спільність і послідовність завдань як цілісну систему у філософії, яка «прокладала шлях» для естетики та соціології мистецтва. Акцентуючи зокрема на тому, що соціологічною оцінкою ідеї твору «мав стати аналіз його художніх цінностей», «соціологія повинна не зачиняти двері перед естетикою, а навпаки, навстіж відкривати їх перед нею». В аналізі твору потрібне «чуття художника», зокрема якщо йдеться про «визначення соціологічного еквівалента твору мистецтва». За будь-якого методологічного підходу до аналізу мистецтва, пов'язаного із соціологією,

а також психологією, семіотикою, евристикою чи культурологією, необхідна точність визначення відповідного «еквівалента» і його співвідношення із системотворчою естетичною цінністю мистецтва.

3.3. Методологія досліджень мистецтвознавчої проблематики¹

Слід зважати на багатовимірний підхід до методології, теорії й історії мистецтва, тобто є так званий методологічний дискурс: західна теорія мистецтва переважно використовує формальний аналіз, іконографію та іконологію, марксистський метод, феміністичний метод, теорію Queer, біографічний і автобіографічний методи, семіотику, реконструкцію, психоаналіз, теорію рецепції, структуралізм та постструктуралізм, герменевтику. В українських мистецтвознавчих дослідженнях ці підходи і методи застосовуються як комплексно, так і вибірково, що підтверджує обґрунтованість *плюралістичного підходу* до методів аналізу художньої творчості (Є. Андрєєва).

Методологічні загальнонаукові і конкретнонаукові, (мистецтвознавчі) концепції еволюціонували від неопозитивізму й постпозитивізму (структура мови, розвиток знань) до постмодернізму. Методологія науки — це сукупність методологічних концепцій. Як відомо, становлення методології науки як окремої сфери знань відбулося у XX ст. Свідченням цього є розвиток основних проблем методології: структура, поступ наукового знання; порівняння і вибір конкуруючих теорій; з'ясування природи наукового знання; пояснення понять; редукція; зміна значень термінів; обґрунтування гіпотез; методологічних правил, підходів, методів; моделювання наукового знання та ін.

Серед основних напрямів мистецтвознавчих досліджень учені виокремлюють:

- *«традиційний»* (поєднання інтуїції дослідника з позитивним знанням);
- *соціологічний* (дослідження проблем організації художнього життя);
- *формально-аналітичний* (проблеми поетики, формотворення);
- *структурно-семіотичний* (використання методів дослідження мови мистецтва);
- *культурологічний* (виявлення соціокультурних основ художньої творчості) та ін.

1 Використання філософської і загальнонаукової методології в культурологічних дослідженнях див. у відповідному розділі.

Мистецтвознавство, як відомо, складається з трьох розділів: теорія мистецтва; історія мистецтва і художня критика. Існує думка, що кожний з них оперує власною системою наукових підходів і методів: загальної теорії художнього процесу; історії мистецтва; критики мистецтва.

Між ними є немало спільного, однак існує й певна специфіка. Усі разом вони утворюють методологічну інфраструктуру мистецтвознавства.

Історія мистецтва вивчає й описує його розвиток загалом, у конкретній країні або окремі епосі, аналізує еволюцію певного виду або жанру мистецтва, творчість окремого художника або напрямку.

У мистецтвознавстві сформувалося декілька підходів до вивчення історії мистецтва, які зумовлені розумінням його суті як творчого процесу, місця в культурі й історії людства, використанням даних різних наук (історії, філософії, психології, культурології та ін.).

Надійну методологічну базу в дослідженні історії мистецтва забезпечує **історичний підхід**, що надає можливості вивчити розгортання мистецтва в часі та просторі, тобто в його конкретно-історичному процесі, виявити історичні послідовності та хронологію еволюції основних мистецтвознавчих концепцій тощо.

Історичний підхід застосовують під час вивчення основних проблем:

- пов'язаних з конкретно-історичною зумовленістю виробництва, функціонування і споживання мистецтва;
- дослідження мистецтва в його історичному розвитку;
- інтеграції творів мистецтва минулого в контексті сучасної художньої науки і практики;
- виявлення спадкоємності, реалізованої в жанрових, стильових, родових і видових ознаках мистецтва, що є важливим аспектом історизму в дослідженні мистецтва.

Мистецтво залежить від певного часу не лише змістом відбитої в ньому дійсності, але й специфічними для кожної епохи формами втілення цього змісту, аналіз яких також є історичним. У мистецтвознавчих дослідженнях широко використовуються похідні від історичного підходу методи: порівняльно-історичний (компаративно-історичний), порівняльно-зрівняльний, комплексно-історичний, історикотипологічний, історичного взаємовпливу та ін.

Порівняльно-історичний метод — один з найефективніших видів аналізу — концентрує увагу на взаємодії окремих видів мистецтв у художньому процесі, їхніх зв'язках із соціокультурною дійсністю.

Його суть полягає, з одного боку, у порівнянні — найпростіший пізнавальний операції виявлення подібності й відмінності об'єктів, а з іншого — у принципі історизму, згідно з яким дійсність розглядається в перспективі постійної зміни в часі.

Порівняння дозволяє розглядати мистецтво як пов'язану розмаїтість, дослідити його унікальність та особливості, спільність із культурою загалом.

На відміну від опису, порівняння передбачає опозицію двох об'єктів. Чим віддаленішим за часом, стилем, виразними засобами художньої мови обрані для порівняння твори, тим простіше здійснити порівняння, тим оригінальнішими й несподіванішими можуть бути його результати. Водночас хоча б за одним параметром твори повинні мати щось загальне — спільність жанру (портрет, пейзаж, натюрморт), типології форм (давньоєгипетська й мезоамериканська піраміди), спільність визначення й функції (храм у різних культурах, меморіальний надмогильний пам'ятник), сюжету, іконографічних констант, формату (вертикальний, горизонтальний, рондо) та ін.

Основними методами історичного підходу є: *порівняльно-зрівняльний аналіз*; *історико-типологічне й історико-генетичне порівняння*; *виявлення подібності на основі взаємовпливу*.

Порівняльно-зрівняльний метод передбачає порівняння різних об'єктів. Це може бути зіставлення:

- *значних культурних ареалів* (Схід – Захід);
- *культурних регіонів* (Україна – Західна Європа);
- *стадіально різnorідних культур* (традиційної фольклорної культури й культури світових релігій за типом «язичництво-християнство»);
- *стилів* (Ренесанс – Бароко, Бароко – Класицизм);
- *різних видів мистецтва та їхніх виразних можливостей*.

Цей тип порівняння використовують, зазвичай, для вивчення актуальних проблем.

Історико-типологічний метод застосовують для виявлення спільності в непов'язаних за походженням явищ: мистецтва Давнього Єгипту, Месопотамії й Центральної Америки, однак їхня подібність визначається типологічною належністю до цивілізації Давнього світу.

Історико-типологічне порівняння передбачає два важливі взаємодоповнюючі процеси: *аналіз*, спрямований на виявлення розходжень, і *синтез* — осмислення спільного.

Так, спільними ознаками культур Давнього світу можна вважати:

- їхню магічну складову;
- ієрархічність, канонічність і традиціоналізм;
- переважання в міфології теріоморфних і зооморфних форм;
- домінування колективного над індивідуальним.

Так, в архітектурі відтворюються природні форми й переважають принципи зображальності (піраміда — гора, колона — дерево, святилище — печера, палац — лабіринти печери). Символ світової гори є загальною базисною моделлю Всесвіту (зигурат, піраміда, ступа), а архетип Світового Древа — основою символічної організації простору.

Історико-генетичний метод у науковому сенсі актуальний у зв'язку з кардинальною зміною художніх основ української культури у двох поворотних моментах її історії: язичництва і християнства. Прийняття християнства зумовило перехід до візантійських канонів, а петровська реформа — інтенсифікацію і сприйняття формальної мови західноєвропейського мистецтва Нового часу як системної даності, що склалася.

У методологічному сенсі порівняння давньоруської архітектури з іншими національними зразками актуалізує розуміння її самотності, чого не відбувається під час традиційного вивчення внутрішнього змісту регіональних шкіл.

Історичний взаємовплив у мистецтві — ще один з різновидів порівняльного аналізу, спрямований на виявлення органічності засвоєння зовнішніх запозичень, оригінальності інтерпретації. Ідеологом цього методу є Ю. Лотман, котрий уважав, що народ, який має власну розвинену культуру, не втрачає її своєрідності від зв'язків із чужими культурами, а навпаки, збагачує свою самотність. Самотність досягається не знанням чужого, а багатством свого.

Походження історичного підходу пов'язане з італійськими істориками мистецтва. У XVI ст. Дж. Вазарі створив «Життєпис найвідоміших живописців, різьбярів і зодчих», основою якого є специфіка особистості художника, вписана в історичну епоху. Німецький історик Т. Бургхардт виокремив культурні й художні епохи. Відомий вітчизняний представник історичного підходу Б. Віппер заснував *комплексно-історичний підхід*, який передбачає долучення даних різних гуманітарних наук, зв'язок історичних епох і визначення лінії розвитку мистецтва.

Слід підкреслити, що в сучасному мистецтвознавстві в історичному підході існує також **стильовий** метод вивчення історії мистецтв.

Стиль — це стала єдність художніх принципів, прийомів і засобів, які застосовуються під час створення творів мистецтва. Крім того, стиль — це художнє відображення світогляду епохи. Під час вивчення історії мистецтв за стилями виникає можливість простежити зміну художньої мови і культури загалом, зрозуміти художню своєрідність кожної історичної епохи. Стильовий метод є різновидом історичного підходу і слугує основою багатьох праць сучасних істориків мистецтва.

На відміну від історичних досліджень мистецтва, де набули поширення відносно сталі наукові підходи та методи, у сучасних теоретичних працях мистецтвознавчого спрямування використовується ширший спектр загальнонаукових, конкретнонаукових і спеціальних підходів та методів. Основні з них: комплексний (міждисциплінарний), системний, структурний (структурно-функціональний), семіотичний, герменевтичний, компаративний, культурологічний (інформаційний, соціокультурний), комунікативний, соціологічний, психологічний, синергетичний, іконологічний, біографічний, формальний, інші підходи і методи наукового пізнання.

Українська мистецтвознавиця Д. Скринник-Миська в статті «Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект» (2012), розглядаючи найпоширеніші методи сучасного мистецтвознавства, окреслюючи проблеми теорії та методології, які вирішує сучасне українське мистецтвознавство в контексті феномену посттоталітарного суспільства, обґрунтовує доцільність *багатовимірного підходу* до історії, теорії та методології мистецтва.

У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях дедалі активніше застосовують пізнавальні можливості **комплексного (міждисциплінарного, інтердисциплінарного) наукового підходу**: комплексний (міждисциплінарний) підхід відповідає самій суті мистецтва, його структурі — складній, розгалуженій, різномірній, що зумовлює ефективність комплексного підходу до його вивчення, тобто об'єднання методологічного потенціалу загальнонаукових, конкретнонаукових (спеціальних) підходів і методів.

Комплексний (міждисциплінарний) підхід є універсальним, надаючи фундаментальну базу успішного вирішення проблем теорії, історії та критики мистецтва, ґрунтується на інтеграції наук: соціології, етнографії, психології, філософії, історії, естетики, літературознавства, культурології, мистецтвознавства, природничих наук.

Прикладом *багатопарадигмального підходу* є розгляд спрощеної структури поняття «живопис». З одного боку, систему «живопис»

можна поділити на підсистеми «станковий», «монументальний», «іконопис», з іншого — на підсистеми «масло», «акварель», «темпера», «пастель» або «полотно», «дошка», «картон», «шовк», «штукатурка», «папір». Кожна із цих підсистем означених трьох груп має чіткі взаємозв'язки з підсистемами інших груп, водночас виконуючи роль як домінуючої, так і підпорядкованої ознак, тобто фактично змінюючи рівень ієрархічної підпорядкованості.

Системний підхід. У сучасному мистецтвознавстві використовується *системний підхід*. Задіявання пізнавальних можливостей цієї загальнонаукової методології в наукових дослідженнях має відбуватися зважаючи на *специфіку предметного поля мистецтвознавства*.

Для мистецтвознавця важливим є розуміння того, що *система* — цілісний комплекс взаємопов'язаних елементів, який ефективно функціонує за таких основних умов:

- чіткого формулювання мети, функцій, критеріїв якості функціонування системи;
- наявності декількох взаємопов'язаних підсистем;
- досліджувана система є підсистемою більшої метасистеми, у якій вона виконує специфічну функцію.

Першим, хто використав пізнавальні можливості системного підходу в мистецтвознавстві, вважають італійського живописця, архітектора, письменника Джорджо Вазарі, автора відомих «життєписів». Продовжувачем його ідей став Йоганн Йоахім Вінкельман — німецький мистецтвознавець, засновник сучасних уявлень про античне мистецтво та науку археологію. Заслуга Й. Й. Вількельмана полягає в тому, що він уперше обґрунтував культурне значення та переваги класичного мистецтва, став засновником його історії, створивши авторську систему.

Кожний фахівець за однією і тією самою ознакою може дійти специфічного для своєї діяльності висновку: мистецтвознавець, вивчаючи живописне полотно, може визначити школу, стиль, особистість майстра; фізик чи хімік звертає увагу на склад барвників, клеїв або ґрунту; реставратор виокремлює як пріоритетну інформацію про якість полотна, колірного прошарку, наявність або відсутність нашарувань, кракелюра або розривів тощо. Доповнюючи один одного, вони сприяють *системному відтворенню об'єкта*.

У разі використання системного підходу під час вивчення творів мистецтва досліджувальну сферу слід поділити на *супідрядні підсистеми: мистецьку діяльність, конкретний об'єкт чи групу об'єктів*, що мають певні ознаки та якості, визначену мету і функції.

Виокремлюють *два основні підходи* до вивчення творів мистецтва:

- *перший* базується на розумінні твору мистецтва як джерела інформації;
- *другий* передбачає аналіз конкретної мистецької діяльності.

Незважаючи на різні шляхи, обидва підходи здатні забезпечити успішне вирішення наукової проблеми, чітко визначеної на початку наукового дослідження.

Перший варіант аналізу проблеми — *інформаційний* — передбачає розгляд її з позиції *інформаційної системи*, особливістю якої є *ієрархічність структури*. У разі використання цього підходу виникає необхідність виявлення складу інформаційних підсистем. Формування або аналіз подібної структури залежать передусім від функціональної мети цієї системи. Будь-який твір мистецтва в цьому аспекті розглядається як замкнута система інформації, до складу якої мають увійти відомості про зміст твору мистецтва, його походження і внутрішню структуру, тобто інформація, що забезпечує систему фактів про твір. У цьому разі атрибутивною ознакою може бути будь-яке *ідентифіковане* для такого твору інформаційне поле. Різні об'єкти можуть об'єднуватися в групи за багатьма ознаками.

Якщо розглядати твір мистецтва, зважаючи на конкретний вид діяльності, система складатиметься з ознак та атрибутів, характерних для конкретної сфери діяльності. Головного значення набувають технічний стан об'єкта і набір знань. У такому разі загальна інформаційна система розбивається на дві залежні підсистеми: «факти» і «знання». Обидві ідеї структурують підсистеми інформації, що в сукупності є *єдиним інформаційним полем об'єкта*.

Слід зазначити, що цілі в цих двох підходах різні.

Перший — інформаційний, у межах якого накопичуються дані, факти, відомості про твір мистецтва.

Другий — експертний, орієнтований, окрім безпосереднього здобуття знань, на надання допомоги, поради, формулювання альтернативи і консультацію.

Створення загальної інформаційної системи, яка містить багатогранну інформацію про твори мистецтва або культурну спадщину, неможливе без ретельного вибору системотвірних елементів, що часто можливо лише за умов використання комп'ютерної техніки певного класу і відповідного математичного забезпечення.

Під час здійснення системних досліджень у галузі мистецтвознавства слід зважати на значну кількість фактів, важливих для

висновків, тому, зазвичай, дослідники обмежуються розглядом лише «суттєвих», на їхню думку, ознак.

Наприклад, на етапі аналізу проблем, що вирішуються за допомогою комп'ютерної техніки та пов'язаних із реставрацією, консервацією й експертизою творів мистецтва, а також під час планування математичного забезпечення конкретної інформаційної системи, переважно, виокремлюють такі етапи: чітке формулювання мети функціонування системи, критеріїв її інформаційної повноти, характеристика необхідної вхідної і вихідної інформації; складання номенклатури підсистем зважаючи на те, що кожна функція, кожний елемент системи реалізується за допомогою власної підсистеми; стандартизація термінології, характерної для означеної підсистеми, тобто розроблення словника (глосарія) термінів і понять, необхідних скорочень; графічне подання об'єкта; визначення характеристик апаратури, що може використовуватися для вирішення подібного інформаційного завдання; виокремлення центральної підсистеми, яка пов'язує всі останні підсистеми між собою (її інформаційні управлінські зв'язки, що є визначальними для всієї системи); виявлення формальних методів аналізу і синтезу системи.

Залучення системного підходу в мистецтвознавстві має необмежені пізнавальні можливості. Важливо професійно ними скористатися в досягненні мети й успішному вирішенні завдань наукового дослідження в галузі мистецтвознавства.

Слід зважати на те, що мистецтво та його різновиди, а також мистецтвознавство з науковими спеціальностями є системними.

Структурний підхід орієнтує на дослідження художнього тексту як організованої множинності, системи елементів. Спосіб розгляду творів мистецтва за принципом стоп-аналізу, операційної техніки дозволяє проникнути в глибину змісту твору, досліджувати об'єкти мистецької діяльності «під різними кутами», через поділ художнього тексту, виявлення концептуального смислу його організації; уможливорює вивчити основні структурні компоненти, механізми функціонування мистецтва в різних культурно-мистецьких ситуаціях. Необхідність поєднання історико-культурного та структурного підходів, діахронії та синхронії — важлива умова цілісної методології дослідження мистецтва.

Відповідно до ціннісних орієнтацій, відбувається розуміння єдності всієї світової художньої культури, що зумовлює вироблення толерантнішого ставлення до форм і цінностей чужих культур. Загальні для всіх культур прототипи — Світове Дерево, дорога, Мати-Земля,

Тінь, Мудрий Старий, Мудра Баба, Аніма, герой, антигерой — у процесі дослідної й проєктної діяльності підсилюють діяльнісний компонент у науковій діяльності, зацікавлюють науковців.

Конкретні предмети, не втрачаючи своєї специфіки, можуть ставати знаками (кодами) інших предметів, символічно заміняти їх. Одними з найдавніших є код геометричних символів і пов'язана з ним числова символіка. Коди можуть бути найрізноманітнішими: зооморфними, рослинними, колірними, харчовими, хімічними, числовими, геометричними та ін. Під час застосування структурного підходу головну функцію виконують операції перетворення, що важливо в контексті розвитку мислення дослідника. Виконуючи виокремлення первинної безлічі об'єктів, поділ об'єктів на першоеlementи, виявлення відносин перетворення, дослідники виявляють свої аналітичні здібності, уміння бачити загальне, структурувати і систематизувати свої знання.

Герменевтика — буквально: мистецтво перекладу, тлумачення і пояснення.

Герменевтичний підхід — вивчення твору мистецтва на основі сприйняття, розуміння й інтерпретації мистецького тексту, що дозволяє зрозуміти його смисл і значення в художній культурі. Це методологія аналізу творів мистецтва як художнього тексту культури: формального, формально стилістичного, іконографічного, іконологічного, семіотичного тощо.

Герменевтичні методологічні принципи, долучення «третього елементу» до процесу розуміння: перший елемент — «Я» (особистість реципієнта); другий — авторський текст; третій — соціокультурна дійсність. Подолання герменевтичного кола — розшифровка кожної семіотичної одиниці тексту, сприймання її в контексті всього тексту, загальному контексті культури.

Компаративний (порівняльний) підхід — дослідження феноменів мистецтва порівняно з іншими, урахування цілісного контексту художнього процесу. Він надає можливості здійснити порівняльний аналіз мистецьких форм, явищ, процесів для виявлення й ідентифікації подібного (загального інваріанта) та специфічного (різного) в мистецтві різних народів, регіонів і цивілізацій.

У сучасних дослідженнях посилюється інтерес до культурологічного осмислення мистецтва відповідно до методологічного інструментарію культурології та культурологічної дослідницької практики. Культурологія має значні евристичні можливості щодо дослідження

сутності, змісту і структури мистецтва, розгляду мистецтва як феномену культури, культурного смислу художньої діяльності.

Культурологічний підхід — один із «молодих» підходів щодо вивчення теорії й історії мистецтва. Він надає розуміння мистецтва як складової духовної культури суспільства. Його головна мета — сприяти взаємозв'язку мистецьких і культурних процесів, виявленню причини виникнення нових художніх форм, вписувати твір у культурну епоху, осягнути теорію й історію мистецтв у широкому сенсі, часі та просторі.

У межах цього підходу відбувається осмислення художнього процесу як культурно-історичної цілості, віднаходження смислових основ його стадій, етапів, циклів. Культурологічний підхід спрямовує на пошуки функцій мистецтва: соціальної, пізнавальної, оціночної, просвітницької, гедоністичної та ін.

У середині XIX ст. мистецтвознавці поділилися на дві групи:

- 1) ті, хто детально вивчав конкретні епохи, стилі, окремих майстрів;
- 2) ті, хто прагнув оновити поняттєвий апарат мистецтвознавства, віднайти нові підходи щодо розуміння глибинної мети, що є основою всезагальної еволюції художніх форм.

Невдовзі дослідники зрозуміли, що не можна не зважати на досвід, набутий історією культури. Майже одночасно вийшли друком дві праці, автори яких інтуїтивно наближаються до основ культурологічного підходу: Карр'єр «Мистецтво у зв'язку із загальним розвитком культури» (1870 р.) і Куглер «Настанова до історії мистецтва» (1869 р.). Визнаючи самоцінність будь-якого твору мистецтва й універсальність художнього процесу як особливої духовної форми, вони дійшли висновку, що історія мистецтва є невід'ємною складовою загальної історії, у центрі якої — людина, отже, культура.

На початку XX ст. в німецькій школі Гільдебрандт, Фосслер, Фолль та інші виявили тенденцію до перетворення історії мистецтва з науки про події на науку про культурно-історичні процеси. У теорії мистецтва відбивається єдність образу світу й образу людини. З'ясувалося, що в самому творі мистецтва наявне підґрунтя, на якому можна спробувати вибудувати художні цикли. Інакше кажучи, через мистецтво можна споглядати культуру загалом.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. В. Стасов, Г. Ларош, А. Каратигін детально проаналізували певний вид мистецтва (живопису, театру, музики), розглянувши в загальнокультурному контексті. До цього і зводився культурологічний підхід або, радше, — культурно-історичний фактор у мистецтвознавстві того періоду. У

мистецтвознавці головним положенням культурологічного підходу є зв'язок художніх явищ з «особистісним» аспектом суспільної практики, життям людини і суспільства, їхніми сучасністю й минулим, історією.

Під час використання культурологічного підходу мистецтво розглядається в соціокультурному контексті як один з важливих сегментів культури (Г. Панков), явище, детерміноване культурою (К. Кислюк), осмислення творчості художника як важливого чинника культурного буття людини і суспільства, способу реалізації її сутнісних функцій.

Особливого значення культурологічний підхід набуває в сучасних теоретичних мистецтвознавчих дослідженнях, що дозволяє розглянути різні види мистецтва на ширшому культурному тлі.

Соціологічний підхід ґрунтується на вивченні соціальних детермінант, реальних об'єктивних умов та обставин, які спричинили ті чи інші мистецькі (художні) явища. Він надає змоги дослідити соціальну складову художньої творчості, поліфункціональність мистецтва.

Існує думка, що соціології мистецтва бракує єдиного дослідницького «поля» (А. Солнишкіна). Соціологія мистецтва має цінні теоретико-методологічні розробки й емпіричні дослідження, проте вони є доволі суперечливими. Ця перспективна галузь соціологічного знання не має чітких меж щодо використання складних матеріял мистецтва — образів, символів, знаків тощо.

Л. фон Візе вважав, що соціологія мистецтва має бути повністю поглинута соціологічною сферою, натомість його опонент Е. Ротхакер дотримувався протилежної думки: якщо науковець не акцентуватиме на дослідженні творів мистецтва, то про розвиток соціології мистецтва не можна розмірковувати як про самостійну галузь соціологічної науки. Невизначеність «долі» мистецтва в соціологічній науці багато в чому пояснюється тим, що воно розглядається, з одного боку, у контексті вивчення творів мистецтва, їхньої художньої значущості, а з іншого — дослідження художнього смаку мистецької аудиторії.

Соціологія мистецтва — це наука, яка вивчає зумовленість художнього життя соціокультурною реальністю в конкретно-історичному контексті та вплив художньої культури на суспільство. Соціологія мистецтва має досліджувати в комплексі й види мистецтва (як класичні — театр, кіно, літературу та живопис, так і сучасні — перформанс, графіті, інсталяції тощо), а також специфіку сприйняття видів мистецтва аудиторією. Об'єктом соціології мистецтва нині має бути

мистецтво як соціокультурний феномен, а предметом — особливості взаємовпливу мистецтва та суспільства. Дослідження мистецтва як соціокультурного феномену є актуальною необхідністю сьогодення.

Наведемо думки дослідників щодо використання соціологічного підходу в мистецтвознавстві: внесок до вивчення мистецтва соціологами є обмеженим (М. В. Горностаєва); лише 0,5% усіх соціологічних студій можна класифікувати як дослідження в галузі соціології мистецтва (Р. Страссольдо); обмаль безпосередніх доказів того, як необхідно вивчати в соціологічному контексті естетичний та виразний зміст творів мистецтва (Д. Крейн).

Маючи на меті дослідження об'єктивних фактів, соціологи часто обмежуються аналізом сфери організації ринку, соціальних інституцій, споживання мистецьких продуктів. За межами розгляду і соціологічного аналізу перебувають естетика, сенс твору мистецтва, особистість самого митця.

У західній соціології мистецтва 30–50-х рр. XX ст. домінував *інституціональний* (А. Хаузер, Т. Адорно, Л. Левінталь, Х. Данкан) та позначився *емпіричний підходи* (А. Зільберман, Р. Кенінг). У подальшому використовувалися три теоретико-методологічні підходи: соціологічний редукаціонізм, інституціональний та емпіричний.

Розвиток радянської соціології мистецтва в другій половині 60 — на початку 70-х рр. минулого століття відбувався за такими головними напрямками: визначення предмета й об'єкта та інституціональних меж соціології мистецтва, критика буржуазних концепцій соціології мистецтва, розробка методології й інтерпретація даних емпіричних соціологічних досліджень художніх явищ.

Ю. Перов (1967), порушуючи питання про місце соціології мистецтва в системі суспільних наук, стверджував, що соціологія мистецтва — це суміжна галузь і дисципліна, яка локалізується між загальною соціологією й естетикою, емпірична галузь соціології, що ґрунтується на теорії та використовує її методи. Вирішити протистояння естетиків і соціологів спробував Ю. Давидов, першим запропонувавши використовувати поняття «мистецтво як соціальний феномен» («мистецтво як соціологічний феномен»). Сучасна вітчизняна соціологія мистецтва, на думку соціолога Є. Попова, у науковому сенсі не є соціологією, оскільки на початку XX ст. вона була лише відлунням пролетарського мистецтвознавства та трактувала свій предмет як художні смаки суспільства.

У соціальній дійсності мистецтво є носієм конкретної інформації про форми взаємодії людини, суспільства та культури. Тому воно

може бути визначене як інтеріоризація колективно-особистісних форм і значень буття людини в соціальному оточенні, виникнення та розвиток яких пов'язаний з пріоритетами духовного долучення людини до світу мистецтва, її адаптацією до ціннісних систем реальності.

Одним з напрямів дослідження в сучасній соціології мистецтва є аналіз функцій мистецтва та його впливу на соціальні процеси в суспільстві. Фахівці окреслюють *два* ключові моменти під час дослідження функцій сучасного мистецтва:

- *перший* — мистецтво має процесуальні характеристики та виконує функції інтеріоризації, є заданою програмою людського існування;
- *другий* — мистецтво акцентує на соціалізації (духовне входження до світу мистецтва) й інкультурації (звикання до цінностей).

Важливим критерієм дослідження феномену мистецтва є вивчення його меж. С. Уілсон стверджував, що мистецтво слід розглядати в контексті радикальних змін меж «мистецтва», які відбувалися впродовж ХХ ст. На його думку, феномен мистецтва є надзвичайно умовним і надто складно аналізувати, оскільки в соціології приділяється недостатньо уваги вивченню впливу мистецтва на людину, а його соціокультурні межі є розмитими.

Відомий соціолог Н. Луман стверджував, що важливість мистецтва допомагає нам створювати контингентне середовище феноменального світу; твори мистецтва — зрозуміти, що все в цьому світі може існувати по-іншому, що цей світ завжди можна сконструювати декількома різноманітними засобами. Твори мистецтва досягають цієї мети двома способами: за допомогою своїх форм та композицій і безпосередньо свого змісту. Н. Луман розглядав твір мистецтва як єдність форми.

Сучасне мистецтво формується в площині масової культури. Це означає, що в його розвитку головною є функція *соціальної детермінації*, оскільки його соціокультурні функції змінюються в напрямі інтелектуалізації людини та світу. Також однією з головних функцій соціології мистецтва є функція *соціалізації людини*.

Дослідник, котрий працює в галузі соціології мистецтва, має зважати на реальні потреби, якими керується реципієнт у своєму спілкуванні з мистецтвом. Ще важливіше, щоб соціолог мистецтва у своїх судженнях про спілкування реципієнта з творами мистецтва головну увагу звертав на їх художню цінність та естетичну значущість, а *соціальне самопочуття реципієнта*. Співчуваючи або радіючи з

героями фільму або книги, реципієнт поповнює дефіцит позитивних емоцій.

У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях широко застосовуються пізнавальні можливості *психологічного підходу*, відомого як **психоаналіз**.

Психоаналіз є міждисциплінарним і безпосередньо пов'язаний з іншими науками.

Класичним психоаналізом мистецтвознавство завдячує передусім психології, а саме — відкриттю З. Фрейда, австрійського психоаналітика, яке здійснило переворот в уявленнях про людську природу не лише в психіатрії та психології, але й західноєвропейській культурі початку ХХ ст. загалом. Воно полягало в тому, що, як виявилось, основою людського буття є сфера несвідомого. За З. Фройдом, буття людини двоїсте: воно детермінується, з одного боку, раціоналістичною свідомістю, а з іншого — підсвідомою психічною енергією ірраціональних тяжінь, поривань, інстинктів.

Згідно з класичним психоаналізом, твори мистецтва — це сублімовані інстинкти, психічна енергія котрих трансформується в працю художника й за допомогою його таланту набуває естетичної форми. Саме тому мистецтво є виразом певних аспектів особистості митця, котрий його створив; замовника, який реалізував свої прагнення через замовлення цього твору; культури, у межах якої цей твір виник (Л. Адамс).

Як і історія мистецтва, психоаналіз досліджує уяву та творчість, реконструює минуле й інтерпретує його значущість для сучасності; досліджує уявлення через сни, жарти, обмовки, невротичні симптоми, у яких виявляє себе підсвідоме. Через твори мистецтва особиста уява перетворюється на нову форму.

Цінним для методології мистецтвознавства є *психоаналітичний* підхід дослідження мистецтва, його артефактів, процесів та явищ з точки зору наявності в них «слідів несвідомого», пошуки типово перевтілених символів та архетипів, відкриття суті мистецтва, зумовлених психічними процесами, свідомими чи несвідомими, їхніх творців.

Психоаналіз репрезентований дослідженнями швейцарського психоаналітика Карла Густава Юнга (1875–1961), котрий, зокрема, відкрив, що сфера несвідомого містить фундаментальні образи-символи, сформовані за архаїчної доби, які дослідник назвав архетипами колективного несвідомого. Вони є певною матрицею, згідно з якою формується ставлення людства до дійсності. Таким чином, К. Юнг

увів до наукового обігу поняття колективного несвідомого як загальнолюдського досвіду пам'яті про минуле, що є основою формування психіки. Ці фундаментальні переживання психіки позбавлені предметності і є психічними смислами в чистому вигляді, що неусвідомлено організовують та скеровують життя людини (К. Юнг).

Для мистецтвознавства важливим є такий висновок: колективне несвідоме в концентрованому вигляді зафіксоване в міфології, релігії і проявляється в художній творчості. К. Юнг стверджує, що культура здійснює не боротьбу, а діалог з несвідомим у намаганні зберегти цілісність людської особистості. Таким чином, мистецтво в новітньому психоаналізі — це форма діалогу з несвідомим. У психоаналізі К. Юнга вчення про архетипи є методологічним принципом аналізу художнього твору, згідно з яким, художній твір «живе» за своїми законами, життям і використовує людину, її особисті обставини життя як своє живильне середовище. За К. Юнгом, завершений художній твір є художнім образом, що піддається аналізу настільки, наскільки людина здатна розпізнати в ньому символ. У цьому сенсі бути поетом, письменником чи художником означає дозволити, щоб за словами перебувало Пра-слово, за образом твору — Пра-образ колективного несвідомого. Потреба народу в конкретному художньому творі — це потреба суспільства конкретної історичної доби в актуальності такого архетипу, якого бракує духовному часу. К. Юнг розмірковує про архетипи Самості, Аніми, Анімуса, Великої Матері, Бога, Мудреця, Дитини, Персони.

Семіотичний підхід до вивчення феноменів мистецтва — розгляд художнього твору як знакової системи. Розуміння мистецтва як специфічної мови: художня *синтактика* (осмислення знаків художньої культури та правил їхнього застосування, виявлення їхнього смислу), *прагматика* (відношення знакових систем до соціокультурної реальності та людини).

Розгляд мистецтва щодо закономірностей розвитку знакових і символічних систем, пов'язаних з такими поняттями, як *культурні коди*, *бінарні опозиції*, *архетип*, *міфологема*, дозволяє, з одного боку, підсилити значеннєву, змістову складові вивчення художньої культури, а з іншого — акцентувати на особистісному прочитанні цього змісту.

До складу *семіотичної системи мистецтвознавства* належать:

- *підсистема знаків і символів* — знаки та символи виконують у системі специфічні функції, відповідно до внутрішніх закономірностей;

- *підсистема фактів* — інформаційний набір відомостей, даних, параметрів, характеристик, притаманних твору;
- *підсистема знань*, яка не лише акумулює інформацію про твір, а й здатна на індуктивному рівні формулювати висновки, оцінювати як загальні, так і специфічні властивості системи (Г. Столярова).

Семіотика — теорія знаків та знакових систем, що виникла на межі мовознавства і філософії, як міждисциплінарна наука надає змоги дослідити значення твору мистецтва, спосіб творення та вираження його значень. Семіотика розглядає ті структури й поняття художнього твору, які залишаються поза полем дослідження інших методів, що вможливорює збагнути багатовимірні зв'язки між художнім твором та суспільством, художнім твором і глядачем. Завдання семіотичного підходу до історії мистецтва — одночасний аналіз твору та його інтерпретація, дослідження взаємодії між твором і його інтерпретацією, розгляд твору в інтерпретації й інтерпретації у творі.

Сучасна теорія знакових систем базується переважно на працях двох теоретиків — швейцарського мовознавця Ф. де Соссюра (1857–1913) та американського філософа Ч. Пірса (1839–1914).

Для істориків мистецтва важливим є поділ знаків на три початкові типи (за Ч. Пірсом):

- *символічний знак*: є конвенціональним і не подібним за формою до свого значення (алфавіт, цифри, світлофор тощо);
- *іконічний знак*: нагадує або імітує зовнішній вигляд того, що означає певними своїми ознаками (портрет, модель літака тощо);
- *індексний знак*: означуване (форма знака) має певний безпосередній зв'язок (фізичний або прихований) зі значенням у такий спосіб, що наочно спостерігається або є очевидним: симптоми хвороби (індексний знак хвороби), дим (індекс вогню), відбиток стоп (індекс перехожого), світлини та фільми (безпосередній результат дії сонячних променів на світлочутливі поверхні).

Для історика мистецтва важливими є процеси, які відбуваються під час надавання значень, відношення між знаком і означуванням та інтерпретація, що є своєрідним твором спостерігача.

Ідея «коду» має ключове значення для семіотичних досліджень. За твердженням Ф. де Соссюра, ізолювані знаки не мають значення, вони набувають його лише в тому разі, коли їх інтерпретують поряд з іншими знаками. Таким чином, код — це група знаків, поширена в конкретному суспільстві. Згідно з Р. Якобсоном (1896–1982), створення й інтерпретація знаків залежать від наявності кодів або комунікаційних конвенцій. Зміст знака залежить від коду, коди формують

структури, які надають знакам значення. Інтерпретування тексту або зображення за допомогою семіотичного підходу полягає у виявленні їхніх зв'язків з відповідними кодами.

Семіотична теорія комунікативного акту Р. Якобсона щодо функції кодів суттєво вплинула на історію мистецтва. Твір мистецтва семіотика узагальнено розглядає як повідомлення художника адресатові, тобто слухачеві, читачеві, глядачеві. Умовою того, що повідомлення буде зрозумілим, є відображення дійсності, про що художник і глядач (слухач) мають тотожні уявлення; ця дійсність називається контекстом. Повідомлення має бути надіслане за допомогою зрозумілого для адресата коду, щоб бути сприйнятим.

Ще в 1934 р. чеський мовознавець Я. Мукаржовські (1891–1975) зазначав, що твір мистецтва — це знак. У 1960 р. французький філософ М. Мерло-Понті (1908–1961) опублікував книгу «Знаки», у якій використав модель Ф. де Соссюра для досліджень феноменології бачення. М. Мерло-Понті підкреслював спільні ознаки живопису та мови. Живопис, як і мова, складається зі знаків, сполучених за допомогою правил, особливого «синтаксису».

У 60-х рр. XX ст. американський історик мистецтва М. Шапіро (1904–1996) почав використовувати ідею семіотичного аналізу в дослідженнях візуальних мистецтв. Вивчаючи мистецтво від палеоліту до XX ст., М. Шапіро намагався з'ясувати, яким чином наявність цих культурних контекстів впливала на творення художниками значень.

Представник Нової Історії Мистецтва, американець Н. Брайсон стверджував, що художній твір не є замкнутим знаком, він є відкритою системою нашарованих один на одного знаків, наявних як у творі мистецтва, так і в просторі культури. Дослідник доводив: семіотика надає змоги розглядати твір мистецтва як силу, що впливає на суспільство, тому вважав, що системи знаків «кружляють» між твором, глядачем та культурою.

Для дослідження творів мистецтва як знакових систем застосовував методи вивчення мови естонський учений Ю. Лотман. Він реалізував пізнавальні можливості семіотичного підходу на основі тлумачення значень і смислів окремих культурних феноменів за допомогою їхньої внутрішньої будови і зв'язку із соціокультурним контекстом існування.

З поширенням методів семіотики в сучасному мовознавстві виникає структурний аналіз. Він базується на твердженнях, згідно з якими культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; існують неусвідомлені універсальні інваріантні психічні структури,

що визначають реакцію людини на оточення; культурна динаміка визнається як рух не самих цих структур, а їхніх конфігурацій. Згідно із цим аналізом, несвідоме таїть структуру, тобто сукупність регулятивних залежностей, соціальних взаємин, що наявні в мові спілкування. Воно — ірраціональне, а тому виявити ірраціональну структуру культури можна лише символічно, за допомогою аналізу засобів мови.

Метод дослідження формальних структур людської ментальності розробив французький антрополог Клод Леві-Строс (1908–1990). В аналізі культурних елементів традиційних суспільств як мови культури він намагався виявити повторювані елементи — так звані бінарні опозиції, відтворити систему символів, що змістовно відображають структуру культури в усій багатоманітності. Досліджуючи особливості архаїчного мислення, К. Леві-Строс дійшов висновку щодо наявності в ньому універсальї людської психіки, що доводить тотожність його логічного потенціалу мисленню сучасної людини.

Французький дослідник М. Фуко застосовував метод структуралізму для аналізу науки. Він стверджував, що культура стає зрозумілою суб'єктові через самопізнання. Аналітика категорій культури тотожна аналітиці категорій суб'єктивності, а особливістю художнього твору є об'єктивована суб'єктивність. М. Фуко пов'язує культурологічний аналіз з інтерпретацією, підкреслюючи її безкінечність і незавершеність. Інтерпретація не може бути завершеною, оскільки її зазнає не знак як річ, а як наявна інтерпретація інших знаків. Тому головну роль у процесі інтерпретації відіграє сам інтерпретатор. Це повною мірою стосується й інтерпретації художнього твору як знакової системи та суми їхніх інтерпретацій.

Французький дослідник Р. Барт обґрунтовує світогляд сучасної людини відповідно до мовних структур, визначаючи культурний текст як нелінійний багатовимірний простір, де поєднуються і конфліктують одне з одним різні види письма. Тексту культури завжди притаманна множинність смислів як цитат, що пов'язано з множинністю культурних джерел, звідси — поняття так званої «смерті автора».

Інший підхід зародився в мовознавстві — *деконструкція*. Цей аналітичний метод пов'язаний з іменем Жака Дерріда, — французьким філософом, основоположником постструктуралізму, котрий розглядав мистецтво у зв'язку з дослідженням текстів.

Деконструкція Ж. Дерріда проголошує естетику хаосу: артефакти культури трактуються як метафори, що набувають смислу в грі

зміщених значень. Відповідно, смисл культури дослідник убачає не в раціональній упорядкованості хаосу. Тому і реальна дійсність, на його думку, — ще один культурний текст. Хоча зазвичай ми сприймаємо мову (твір мистецтва) як те, що передає значення (смисл), мова може свідчити як про наявність, так і відсутність значення, — стверджує дослідник. Така гра знаків, які зміщуються, спричиняє напруження між можливим значенням та можливим не значенням. Таким чином, Ж. Дерріда дійшов висновку: немає об'єктивного універсального способу осягнення знання чи ствердження істини.

Деконструкція Ж. Дерріда розкриває значення художнього твору, закріплюючи їх за допомогою структурних систем. Його пов'язує зі структуралістами ідея про те, що твір мистецтва не має остаточно значення, закріпленого за ним його автором.

Художній твір — не просто зображення чи артефакт — це передусім складна система. Науковий метод допомагає розкрити закономірності цієї системи, зрозуміти загальні зв'язки та принципи взаємодії її елементів і, як наслідок, — розкрити й збагнути сутність художнього твору. Це важливо для майбутнього художника, мистецтвознавця як медіатора між художником та глядачем, щоб мати власне обґрунтоване судження про мистецтво як складову сучасної культури. Слід розробити нові схеми на принципово нових засадах, які базувалися б на ґрунтовному знанні сучасних культурних процесів. Тому цілеспрямована робота над теорією є запорукою реальної, а не декоративної інтеграції української культури у світовий процес.

Одним з провідних напрямів сучасного західного мистецтвознавства є *феміністичне мистецтвознавство*, а однією з найвпливовіших його представників — англійський історик та теоретик мистецтва Грізельда Поллок. У вітчизняному мистецтвознавстві поширеним є *гендерний підхід*.

Феміністична методологія базується на твердженні, що твори мистецтва, його образна сфера та вплив на глядача залежать від гендера, тобто статі; зміст художніх творів безпосередньо залежить від статі автора й глядача. Представники феміністичного підходу окреслюють шляхи подолання дискримінації жінок, панівного чоловічого світу мистецтва. Так, до 1970 р. підручники з історії мистецтва на Заході не містили жіночого мистецтва. Представниці феміністичного підходу відзначають суттєвий внесок жінок у розвиток мистецтва як художниць і меценаток. Феміністичне мистецтвознавство відходить від традиційних дефініцій мистецтва та розуміння геніальності, які впродовж історії ігнорували жінок у мистецтві.

Для жіночого мистецтва характерне ставлення до жінки як істоти у своєму бутті. Головний негатив чоловічої культури Г. Полок убачає в ставленні до жінки як до об'єкта. Бути об'єктом означає посідати нижчу ланку в ієрархії цивілізації, бути предметом маніпуляції активного, «діяльного» творчого суб'єкта. У центрі феміністичних досліджень перебуває з'ясування, що саме притаманне жіночому мистецтву (В. Арсланов).

Деякі дослідники (Д. Скринник-Миська) стверджують, що у вітчизняному мистецтвознавстві найширше застосування мають біографічний та автобіографічний, формальний методи, іконографія й іконологія.

Біографічний та автобіографічний підходи — це відтворення історичної, розгорнутої в часі перспективи мистецьких подій та явищ на основі вивчення життєвого і творчого досвіду визначних митців (мистецтвознавців).

Нині вони широко використовуються в українському мистецтвознавстві. Це закономірне явище, оскільки з розпадом СРСР українським мистецтвознавцям довелося повернути із забуття багато імен митців, твори яких втрачені. Джерелом мистецтвознавчого дослідження є біографічні й автобіографічні дані, особисті документи (мемуари, щоденники, записки), матеріали інтерв'ю та бесід.

Біографічні й автобіографічні дослідження історії мистецтва інтерпретують художні твори як вираження особистості автора та його індивідуального життя. Біографічний підхід надає особливого значення поняттю авторства й авторської індивідуальності і може застосовуватися в інтерпретації іконографії, використовуючи життя автора як підтекст (К. Юнг).

Поряд із біографічним та автобіографічним у мистецтвознавчих дослідженнях використовується *просопографічний* підхід, який дозволяє створювати колективні біографії, описи життя і діяльності найтиповіших представників мистецької (мистецтвознавчої) сфери, виявити й вивчити певне коло осіб як типів, котрі презентують ті чи інші культурно-мистецькі процеси або явища (наприклад, мистецькі школи).

Синергетичний (синергійний) підхід дозволяє розглядати мистецтво як складну, нелінійну, відкриту самоорганізовану систему: спрямований на виявлення причинно-наслідкових зв'язків у самоорганізованих системах, принципів їхнього функціонування, зосереджує увагу на процесах нерівноваги, станах динамічного хаосу, що зумовлюють ту чи іншу організацію, устрій (В. Стьопін).

Поняття «синергетика» походить від грец. synergetikos — спільний, погоджений, сумісно діючий. Синергетика — це міждисциплінарний напрям, що вивчає зв'язки між елементами структури (підсистемами), які утворюються у відкритих системах (біологічних, фізико-хімічних, економічних та інших) завдяки інтенсивному (потоківому) обміну речовинами, інформацією й енергією з навколишнім середовищем за нерівноважних умов.

На сучасному етапі предметом вивчення синергетики (або новітньої загальнонаукової теорії самоорганізації) є дослідження законів та закономірностей глобальної еволюції довільних відкритих, складних, нерівноважних систем, головною ознакою яких є нестійкість, нерівноваженість і нелінійність. До таких систем належить і сучасне мистецтво.

Ця наука виникла насамперед тому, що системний підхід застосовувався під час дослідження високоорганізованих систем (біологічних, технічних, соціально-економічних, соціокультурних, мистецьких), але поза увагою залишалися процеси самоорганізації в цих системах. Результати, отримані засновниками синергетики Г. Хакуеном та І. Пригожиным, виявилися надто цінними, що надало змоги поширювати їх на культурно-мистецькі системи. Теоретичною основою синергетики є термодинаміка коливань і хвиль. Г. Хакен доводить, що теорія самоорганізації складних систем передбачає дослідження взаємодії їхніх підсистем, що зумовлює виникнення просторових, часових або просторово-часових структур у макроскопічному масштабі.

Основні принципи і поняття синергетики викладені в працях Г. Хакена, І. Пригожина, Л. Мандельштама, І. Стенгерс, Т. Чебанюк, О. Князевої, С. Курдюмова, М. Кагана, К. Делокарова та ін. Акценти теорії самоорганізації та синергетики останнім часом зміщуються із суто математичних галузей досліджень у соціальні, гуманітарні, культурологію і мистецькі сфери, тому синергетика набуває статусу загального міждисциплінарного підходу до вирішення найскладніших завдань суспільної практики.

На відміну від системного аналізу мистецтва, до сфери синергетики входять переважно системи, які перебувають у кризовій ситуації в стані біфуркації, тобто нестійких фазах існування, що передбачає декілька (по суті, множину) варіантів (сценаріїв) розвитку. Біфуркація (від фр. «виделка») — нестабільність, критична точка переходу системи з одного стану в інший, у буквальному сенсі — «роздвоєння», «поділ». Біфуркаційний період у розвитку системи — це вибір

системою одного з можливих варіантів розвитку, кожний з яких передбачає перехід з початкового стану — від хаосу до порядку і навпаки. Хаос у синергетиці — це вихідна неупорядкованість, яка є фактором забезпечення нерівноваги, самоорганізації системи, безумовним складником системи поряд з гармонією, порядком. Ступенем хаосу, безладу, внутрішньої неупорядкованості системи є ентропія. На думку Ервіна Ласло, хаос — складна і непередбачувана форма порядку.

М. Каган у двотомній праці «Вступ до історії культури», базуючись на основному принципі синергетики — розвитком системного утворення — визначив основний дослідницький принцип: мотивації. Вихідними для культури є здатність і потреба людини, котра, на відміну від тварини, може самостійно обирати засоби своєї діяльності, змінювати програму дій, поведінки для її вдосконалення й пристосування до змінюваних умов навколишнього середовища.

Розглядаючи періоди розвитку культури, М. Каган виявив дію таких синергетичних механізмів.

Перехід культури (системи) від одного рівня організованості до іншого, вищого, відбувається через руйнування існуючого, неузгодження впорядкованих певним чином елементів, нарощування ентропії в змінюваних станах культурної системи, чергування гармонії і хаосу, з якого виникають нові гармонія, порядок.

Перехід від гармонії до хаосу відбувається не в одному напрямі, лінійно, а різними шляхами, нелінійно. Таким чином, процес розвитку не є запрограмованим, відбувається, зазвичай, стихійно і залежить від внутрішнього стану системи і впливу зовнішнього середовища. Чим складнішою є система, тим ширшим є спектр можливостей її вибору.

Особливе значення для культурних, а отже, і мистецьких систем має перехідний етап, характерний пошуками нового способу їхньої організації.

Одним з основних у методології наукового пізнання є **інформаційний підхід**, який уможливорює під час вивчення будь-якого мистецького об'єкта, процесу, події або явища виявляти й аналізувати найхарактерніші для них інформаційні аспекти, які визначають специфіку їх функціонування та розвитку.

Інформація (від лат. «винаходити», «складати», «повідомляти») — це відомості, що передаються людиною за допомогою сигналів: власне сигналів (радіосигнали, хвильові сигнали), мови, жесту, музики, артефакту (текст).

Дослідження інформації відбувалося в першій половині ХХ ст., значна увага зосереджувалася на вивченні таких властивостей інформації, як надійність, правдивість, вірогідність (Г. Найквист, Л. Сцілард, Р. Фішер, Р. Хартлі та ін.).

Відновився інтерес до цього поняття наприкінці 40-х рр. ХХ ст. з виникненням і поширенням ідей кібернетики. У цей період вийшли друком основоположні праці Н. Вінера, К. Шеннона, У. Ешбі, у яких досліджено проблеми зв'язку та передачі інформації; функції активно розробляли такі аспекти інформації, як атрибутивний, структурно-функціональний, імовірно-статистичний тощо.

Основоположником теорії інформації вважають американського вченого, інженера і математика К. Шеннона, котрий у 1940-і рр. розробив математичну теорію, яка дозволяє вивчати інформаційні потоки та вимірювати обсяг інформації, умови кодування й декодування, імовірність її викривлення під час передачі. Основні поняття, введені ним до наукового обігу (канал зв'язку, код, повідомлення, викривлення, декодування та ін.), почали використовувати і для інформаційно-семіотичного аналізу культури та мистецтва, вирішення семіотичних проблем під час дослідження інформаційних потоків. Поступово сформувалися уявлення про інформаційний процес як послідовну реалізацію його складових: джерело (передавач) інформації — канал передачі — приймач — адресат — джерело перешкод — декодування інформації.

У 1960-і рр. канадський соціолог Маршал Мак-Люен у своїх працях («Галактика Гутенберга», «Розуміння засобів зв'язку» та ін.) довів, що в сучасній культурі суттєву роль відіграють комунікаційні зв'язки. З точки зору інформаційного процесу (інформація і спосіб її поширення) він сформулював принципову для дослідження культури тезу: культурно-історична динаміка визначається змінами в засобах масової комунікації, способах (технологіях) передачі інформації, здобуття знань. В аспекті змін, пов'язаних з отриманням і передаванням інформації, він пропонує історичну типологію культури.

1. Епоха дописемного варварства (усна форма спілкування) — «культура вуха».
2. Епоха фонетичного письма, яка виробила писемну форму спілкування і передачі досвіду, сприяла формуванню особистісних засад.
3. Епоха Гутенберга — друкарського станка як основного механізму зберігання і передачі інформації.

4. Аудіовізуальна епоха характерна тим, що забезпечує можливість цілісного сприйняття світу людиною, робить її безпосереднім учасником інформаційної події.

Е. Тоффлер, американський футуролог («Футурошок», «Третя хвиля») сповістив про настання нової — постіндустріальної — за своєю суттю інформаційної епохи, у якій інформація зумовлює перспективи розвитку економіки, нову якість життя соціуму, зміни в соціальній структурі, психічному стані людини.

Ю. Лотман («Культура й інформація», «Феномен культури», «Семіотика культури і поняття тексту») доводить, що «неминучість культури» полягає в збільшенні обсягів інформації, а людина в боротьбі за життя долучена до двох процесів: по-перше, вона є споживачем матеріальних благ, речових цінностей; по-друге — акумулятором інформації. Інформація — «не факультативна ознака, а одна з умов існування людства», культури і мистецтва.

Інформація є важливою структурною складовою мистецтва. Якщо перефразувати вислів Ю. Лотмана, то мистецтво — сукупність усієї неспадкової інформації, способів її організації та зберігання. Інформаційний підхід до вивчення мистецтва полягає в тому, щоб виявити одну з його якісних характеристик як форми передачі, закріплення, зберігання й використання інформації. У статті «Феномен культури» вчений виокремлює три принципово важливі умови існування людини в культурному просторі:

- як мислячий об'єкт зберігає і передає інформацію, оскільки має механізми комунікації та пам'яті, знає мову й може створювати нові повідомлення;
- здатна перетворювати інформацію, тобто здійснювати операції з правильного перетворення повідомлень;
- здатна створювати нові повідомлення, нові тексти.

В інформаційно-семіотичній парадигмі вивчення мистецтва особливо важливими є поняття: знак, сукупність знаків, текст, контекст, код, символ, артефакт, кодування, декодування тощо.

Близьким за пізнавальними можливостями до інформаційного є комунікативний підхід, який уможливорює дослідження мистецтва як художнього спілкування, трансляції продуктів художньої діяльності в часі та просторі, акт або процес установлення значень, який супроводжує всі соціальні ситуації, відбувається у формі передавання чи обміну інформації (повідомлень), здійснюється соціальними суб'єктами, котрі здатні до рефлексії.

У мистецтвознавстві комунікацію можна розглядати як:

- вид комунікації, рух смислів у соціокультурному часі та просторі, взаємодію учасників цього руху (А. Соколов);
- засіб зв'язку будь-яких мистецьких матеріальних і духовних об'єктів;
- безпосереднє чи опосередковане спілкування, діалог основних суб'єктів мистецько-комунікаційного процесу;
- обмін мистецькою інформацією за допомогою художніх образів, спеціальних сигналів, символів, кодів, мови, текстів.

Мистецька комунікація — це система, яка сприяє взаємопорозумінню між людьми, це рух смислів, емоційних переживань, почуттєвих впливів у соціальному часі та просторі, що надають можливості виявити і дослідити різні прояви буття мистецтва, його конкретні об'єкти, процеси та явища як інформаційно-комунікаційні системи.

Дослідники виокремлюють дві моделі інформаційно-комунікаційних систем, які можуть бути визначені як комунікативно-активна, нереклексивна; міжособистісна («Я — ВІН») та автокомунікативна, рефлексивна («Я — Я»).

У межах передачі інформації в традиційній комунікативній міжособистісній системі основними складовими є: «я»: адресат (джерело, той, хто говорить, відправник) — контекст/повідомлення, що є перемінною величиною, — «він»: отримувач (адресат). Повідомлення досягає адресата завдяки комунікативному контакту і коду, що є постійною величиною (Р. Якобсон «Лінгвістика і поетика»). Між джерелом і отримувачем може бути посередник, котрий переводить інформацію в певний семантичний ряд, тобто перекодує її і в такому вигляді надсилає адресатові. У такому разі інформація деформується, перекодується або адаптується, стає процесом народження «нової інформації» (Ю. Лотман). Перекодування під час передавання інформації бувають двох типів: природні (шум, перешкоди) і штучні (деінформація). Інколи інформація зчитується повністю, вичерпно й однозначно, коли між відправником і отримувачем є повне порозуміння.

Ю. Лотман («Про дві моделі комунікації в системі культури») представив модель автокомунікаційної системи, у якій інформація передається в алгоритмі від «Я» до «Я». У цій системі відбувається принципова зміна інформації, її якісна трансформація — змінена сутність самого цього «Я». Учений формулює висновок, згідно з яким комунікаційні системи ґрунтуються в одному випадку на передачі «заздалегідь заданої інформації, яка переміщується від однієї людини

до іншої, константним у межах усього акту комунікаційним кодом, а в іншому — ідеться про збільшення обсягу інформації, її трансформацію, переформатування в інших категоріях, причому вводяться не нові повідомлення, а нові коди». На основі різних принципів передачі інформації у двох комунікаційних системах Ю. Лотман пропонує типологію культур, яку можна використати під час визначення типології мистецтва.

Мистецтво — це передусім особлива мова, художня мова, суть якої до кінця не осмислена.

Мистецтво є одним із засобів комунікації людей, спілкування один з одним, що передбачає наявність спеціальної мови. Часто її називають «мовою образів», щоб відрізнити від мови, яка оперує значеннями і знаками. Мистецтво асоціюється з мисленням за допомогою художніх образів.

Художній образ — це образ мистецтва, створений художником у процесі особливої творчої діяльності за специфічними правилами мистецтва з метою презентації свого образу глядачеві або слухачеві. Це універсальна категорія мистецтва, засіб і форма опановування ним життя, спосіб буття (побутування) творів мистецтва через виразність, вражаючу силу й енергію. Своєрідність мови образів полягає в тому, що в ній опис, прояв почуттів, оцінка і посилення емоцій настільки збігаються, що часто їх узагалі не можна розрізнити.

Одним із найпоширеніших у мистецтвознавстві є поділ процесів комунікації на інтелектуальну та емоційну комунікації. Перша, зазвичай, використовує знаки, друга потребує, окрім знаків, також образів і смислів. Оскільки в людини немає «чистих» почуттів, не пов'язаних із мисленням, другий тип комунікації, уважає І. Нікітіна («Філософія мистецтва»), можна назвати емоційно-інтелектуальною комунікацією.

Окрім мови, є жест, міміка, сміх, погляд — рух однієї людини, адресований іншим людям. Музика, живопис, скульптура тощо можуть бути не пов'язаними зі знаками та їхніми значеннями, однак їх можна розуміти. Отже, існує не лише інтелектуальне розуміння, але й пов'язане з почуттями, яке називають емоційним розумінням.

Інтелектуальна комунікація передбачає передавання інтелектуального змісту, певних станів розуму, думок. Сприймаючи висловлену думку музиканта, живописця, архітектора, актора, режисера, слухач, глядач розуміє її, тобто потрапляє в певний стан розуму. Інтелектуальний рівень комуніканта і реципієнта не можуть повністю збігатися, оскільки мають індивідуальні особливості. Однак

у чомусь важливому вони збігаються, інакше порозуміння, дієвого спілкування не було б.

Емоційна комунікація хоча й не виключає інтелектуального змісту, базується на емоціях, почуттях, які можуть передаватися без слів. Без неї неможливі спілкування і взаємодія людей. До цього різновиду комунікації зазвичай належать музика, живопис, скульптура, які не потребують звичної мови для передачі емоцій (М. Фуко). Можливі різні пояснення, коментарі, інтерпретації, які сприяють глибшому розумінню, осмисленню.

Незвідність емоційної комунікації до інтелектуальної — одна з фундаментальних передумов існування мистецтва, яке чітко тяжіє до спілкування мовою емоцій. За одних умов ця абстракція є корисною і навіть необхідною, за інших — зовсім неприйнятною.

Іконологічний підхід. Крім «чистої форми», мистецтво як специфічна інформаційна структура має ще безліч способів зберігання й передачі інформації, а також впливу на глядача.

Канонічні аспекти мови мистецтва в мистецтвознавстві, як відомо, досліджує *іконографія*. Її *методи* — опис і систематизація типологічних ознак і схем, прийнятих у зображенні будь-якої особи або сюжетних схем, аналіз сукупності зображень певного об'єкта, характерних для мистецтва епохи, напряму. Це дозволить дослідникам, з одного боку, краще «читати» і розуміти іконопис, канонічні зображення буддизму й індуїзму, розшифровувати твори північного й італійського Ренесансу, а з іншого — зробити їх чуттєвішими до змін у межах канону й допоможе по-новому оцінити завоювання мистецтва Відродження й сам факт відмови від чітко регламентованого канону.

Іконологія як напрям у мистецтвознавстві є ширшим, ніж іконографія, оскільки досліджує не лише давні релігійні культові канони, але й будь-які динамічні сюжети й образотворчі мотиви в художніх творах (композиційні схеми, фрагменти схем, теми, сюжети, атрибути, символи й геральдичні знаки), що переходять від епохи до епохи, від одного виду мистецтва до іншого, від майстра до майстра. Ці установлені елементи мови мистецтва розглядаються іконологічною школою мистецтвознавства як своєрідні носії пам'яті форм або «символічні форми», що містять «приховані змісти й послання» культури, зашифровані коди мистецтва.

При всій складності іконологічного підходу він доступний дослідникам. Справа в тому, що певні базові знання про пам'ять форм мають усі, хто читав у дитинстві казки. Відомо, що боги й герої міфології, епосу, казок мають предмети з особливими чарівними власти-

востями, які не тільки допомагають виконувати їхні функції, але й найчастіше мають їхню життєву силу.

Іконографія є особливо доцільною в образотворчому мистецтві, де є чітко визначеною системою зображення будь-яких персонажів або сюжетних сцен. Іконографічні системи ґрунтуються на мистецтві з релігійним культом і ритуалом. Обов'язковість дотримання правил іконографії встановлена з метою полегшення впізнання персонажа або сцени й узгодження принципів образно-наочного зображення з домінуючою теологічною концепцією. У *мистецтвознавстві іконографія* — опис і систематизація типологічних ознак і схем, прийнятих у зображенні будь-яких персонажів або сюжетних сцен.

Метод іконографії виник у 1840-х рр. у Франції та Німеччині як засіб вивчення середньовічного мистецтва, його джерел, зв'язків з релігією і літературними явищами через тлумачення смислів, алегорій, атрибутів тощо. У кінці XIX — на початку XX ст. в Росії Ф. Буслаєв та Н. Кондаков використали його для вивчення візантійської традиції в середньовічному російському мистецтві. Ф. Буслаєв називав цей метод «історичним» або «порівняльно-історичним». Він паралельно вивчав стиль літератури й образотворчого мистецтва Давньої Русі, аналізуючи окремі твори. Виявляючи спільність сюжетів, прийомів, аналізуючи зв'язки між культурами (візантійською і російською), він фактично використовував іконографічний метод. Н. Кондаков у 1914 р. захистив докторську дисертацію «Іконографія Богоматері», висунув гіпотезу редакцій будь-якого сюжету залежно від місця створення твору, часу, стилістичних особливостей. На його думку, в основі іконографії — схема: «прототип — тип — варіант». Іконографічний метод науковець перевіряв і на інших сюжетах.

У середині XX ст. американський дослідник Е. Панофський, стверджуючи, що «форма» не може бути відділена від «змісту», окреслив три етапи *іконографічно-іконологічного аналізу*, визначаючи цілі та методи кожного з них.

- *Перший* етап: доіконографічний опис. Дослідник зосереджується на тих елементах твору, які можна ідентифікувати без звернення до інших джерел. На цьому етапі здійснюється початковий формальний аналіз.
- *Другий* етап — іконографічний аналіз — полягає в ідентифікації відомих тем і впізнаваних постатей, ідентифікації мотиву та сюжету.
- *Третій* етап: іконологічний аналіз. Іконологія використовує інтерпретовані за допомогою іконографічного аналізу зображення

і має на меті з'ясувати на широкому тлі певної культури, чому ці, а не інші теми обрав художник, чому саме це зображення може бути інтерпретоване як характерне культурі. Коли саме зображення ідентифіковане, дослідження переходить на інший рівень з'ясування: чому та чи інша постать була зображена в цьому місці, цим майстром, саме в цей час.

Отже, іконографія — це складова історії мистецтва, яка досліджує сюжет (предмет зображення) твору мистецтва, його значення, а не форму. Це опис та класифікація образів. Іконологія — етап інтерпретації, який використовує висновки іконографічного аналізу. Під час аналізу досліджується значення мотивів, символів та алегорій у їхньому культурному контексті.

Еволюцію мистецтва можна розглядати як адаптацію мистецтва до *нових релігійних форм*. Нині християнська іконографія викликає немало суперечок. Центром її вивчення є Принстонський університет у США, де опубліковано «Показчик із християнського мистецтва», який містить іконографію 25 тис. релігійних сюжетів, персонажів, атрибутів тощо.

У вітчизняних дослідженнях використовується формальний аналіз, або **формальний метод**. Започаткувала вивчення специфіки мови різних видів мистецтва так звана формальна школа мистецтвознавства. По-перше, аналіз на базі основних положень формальної школи — це перший етап розуміння задуму автора й специфічних завдань епохи, зашифрованих у творі мистецтва. По-друге, за допомогою категорій формального аналізу виникає можливість зрозуміти метафоричну мову мистецтва.

Формальний аналіз доводить, що будь-які судження, які стосуються контексту чи значення твору мистецтва, в аналізі художнього твору не повинні враховуватися й мають бути «винесені за дужки». Для того щоб безпосередньо та об'єктивно розглядати сам твір мистецтва, його аналіз має базуватися на формальних ознаках (композиції, матеріалі, формі, лінії, кольорі), а не на тому, який сюжет, постать, історію, пейзаж чи ідею він представляє.

Серед сучасних представників формального підходу авторитетним є американський теоретик, критик Р. Крауз.

Система формального аналізу творів архітектури, скульптури й живопису передбачає такі параметри: матеріал, формат, розмір, пропорції, текстура, світло, колір, ритмічна й композиційна організація, конструкція, взаємодія із зовнішнім середовищем, співвідношення

внутрішньої і зовнішньої структури й простору, тимчасові орієнтири сприйняття та проживання.

Набір параметрів для кожного виду мистецтва дещо відрізняється, згідно з його специфікою.

У сучасній соціології мистецтва існують такі напрями: рефлексивний та відображаючий підходи, соціологічний аналіз мистецтва як соціокультурного феномену та дослідження художніх смаків мистецької аудиторії. Слід надати перевагу дослідженню сучасного мистецтва в контексті концепції «культурного алмазу»: це дозволяє адекватніше, ефективніше дослідити всіх агентів взаємодії в межах соціології мистецтва: твори мистецтва, автори мистецьких творів, аудиторія та безпосередньо суспільство.

Основою **рефлексивного** (reflection approach) або **відображаючого** підходів є положення про те, що мистецтво — дзеркальне відображення суспільства та притаманних йому економічних відносин. Так, праця робітників в умовах індустріального капіталізму є одноманітною, утомливою, а не творчою. Саме така й відображаюча її масова культура. Так розмірковує Т. Адорно, досліджуючи популярну музику. Одним із найпопулярніших методів рефлексивного підходу є *структурний семіотичний аналіз*. Відомий прихильник цього методу В. Райт, послідовник К. Леві-Строса, уважав, що праця аналітика полягає в розкритті засобів кодування опозицій у тексті. Досліджуючи західні фільми в 1930 – 1972. рр., він стверджував, що значення творів мистецтва має латентний зміст, який можна вивчати за допомогою *методів структурного аналізу*.

Ще одним методом рефлексивного підходу є *метод дослідження реклами* І. Гофмана. Він наголошував, що реклама містить відомі ритуали повсякденного життя, які виявляють структурні взаємовідносини індивідів. Рекламні зображення схематично подають ці ритуали і є «гіперритувалізованими».

Одразу три методи використовували дослідники Ентман і Рожекі в дослідженні зображення раси в американському суспільстві: *контент-аналіз* різноманітних форм поп-арту (телевізійних шоу, голлівудських фільмів тощо), *якісний аналіз* телепрограм та *інтерв'ювання* аудиторії.

Мистецтво є дзеркалом, яке відображає суспільство. Воно формує моделі поведінки, як позитивні, так і негативні. Як контрверсію вищезазначеним підходам (відображаючому та рефлексивному) В. Грісвольд розробляє модель взаємодії мистецтва й соціуму, яка дістала назву «*культурного алмазу*». «Культурний алмаз» має чотири

вершини: твори мистецтва, його автори, аудиторія (споживачі) та суспільство. Досліджувати твори мистецтва в соціологічному контексті слід з урахуванням усіх типів зв'язків між усіма гранями алмазу. Це — евристична модель, метафора, яка привертає увагу до необхідності синтетичного бачення проблемного поля та забезпечення оперативності досліджень.

Таким чином, концепція «культурного алмазу» є критикою рефлексивного і формуючого підходів до вивчення мистецтва, яка акцентує на взаємодії між художнім світом та суспільним життям. Крім того, дослідники не повинні ігнорувати аналіз безпосередньо творів мистецтва — *семіотичного кодування, літературних стилів, художніх композицій, звукового аранжування* тощо: на сучасному етапі розвитку соціології мистецтва саме ці напрями аналізу є актуальними. Це вможливорює виявити ті умовності, за допомогою яких структурується та передається смисл того чи іншого твору мистецтва.

Атрибутивний метод — невіддільна частина наукового мистецтвознавства. *Атрибуція* — приписування, визначення часу створення твору, художньої школи, імені майстра. Обізнаність передбачає досконале знання матеріалу, що надає змоги відрізнити оригінал від копії і підробки, визначити час створення пам'ятника, стан його збереженості, належність до стилю певного художника (тобто здатність надати правильну атрибуцію).

Історія атрибуції розпочинається в XIX ст. з праць Дж. Вазарі, котрий писав біографії художників і паралельно атрибутував картини. У XIX ст. цей метод набув наукового визнання. Зокрема Джованні Мореллі першим почав використовувати фотографію і формувати власний фотоархів. Він запропонував визначати автора за незначними деталями — рисунком рук, ніг, вух, які виконує художник не замислюючись, «на автоматі», формуючи характерний для нього почерк. Нині атрибутивний метод у «чистому» вигляді використовується нечасто. Знаточество завжди призводить до вузької спеціалізації. Знавець є вузьким спеціалістом (епох, видів мистецтва, шкіл), зазвичай мало цікавиться загальними проблемами, середовищем, закономірностями розвитку. Для нього головне — конкретні, одиничні факти.

Надання переваг тому чи іншому кількісному або якісному методу залежить від типу дослідження. У теоретико-прикладному дослідженні, яке часто не має конкретного замовника, що пов'язане з вивченням актуальної проблеми мистецтва в різних соціокультурних умовах, пріоритетним є використання кількісних методів. Для при-

кладного дослідження, сконцентованого переважно на вирішенні конкретної наукової проблеми в обмежені терміни, ефективніше використовувати якісні методи. У ситуації, коли необхідно враховувати максимальну кількість думок і поглядів різних фахівців з різними точками зору щодо вирішуваної проблеми, якісне дослідження може здійснюватися з використанням кількісних методів.

У кожного наукового підходу і методу є свої переваги і недоліки. Нині найпопулярнішими є комплексний (міждисциплінарний), історичний (стильовий), герменевтичний і культурологічний підходи, використання яких дозволяє вписати твір мистецтва в сучасний теоретичний та історико-культурний контекст. Водночас для дослідження окремих тем можна використовувати й інші підходи і методи: іконографічний — для вивчення іконопису, психологічний — для вивчення відомих творчих особистостей тощо.

Слід зважати на те, що всі підходи і методи вивчення мистецтва доповнюють один одного, можуть використовуватися науковцем для успішної реалізації завдань власного дослідження, а також бути об'єктом спеціального дослідження.

Запитання для самоперевірки знань

1. Визначити зміст, обсяг та співвідношення понять «мистецтво» та «мистецтвознавство».
2. Обґрунтувати відповідність теми власного наукового дослідження освітній і/або науковій мистецтвознавчій галузі.
3. Розкрити основні наукові течії в історичному розвитку мистецтвознавства.
4. Назвати імена вітчизняних і світових учених, котрі створили фундаментальні засади сучасного мистецтва.
5. Обґрунтувати загальне, особливе й поодинокі в класичних канонах та новітніх підходах до визначення суті мистецтва і мистецтвознавства.
6. Назвати філософські (логічні) підходи, що використовуються в мистецтвознавчих дослідженнях.
7. Перелічити загальнонаукові підходи і методи, що використовуються в мистецтвознавчих дослідженнях.
8. Довести вірогідність результатів і висновків власного наукового дослідження на прикладі використання пізнавальних можливостей конкретнонаукових (спеціальних) підходів і методів.

Розділ IV

МЕТОДОЛОГІЯ І МЕТОДИ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

4.1. Музикознавство як об'єкт наукового дослідження

Серед групи наукових спеціальностей у галузі мистецтвознавства в методологічному сенсі найрозвиненішим можна вважати музичне мистецтво. Саме в цій сфері мистецтвознавства значна увага приділяється розробленню методології і методів як музикознавства — науки про музику, так і методологічним засадам музикознавчих досліджень.

У схематичному вигляді компонентна структура музичного мистецтва представлена на рис. 4.1.



Рис. 4.1. Компонентна структура музичного мистецтва

Сучасне музикознавство характеризується такими основними ознаками:

- активне дослідження засадничих основ музикознавства, підвищення ролі методологічної складової;
- множинність парадигмальних підходів до вивчення музичного мистецтва;
- формування єдиного методологічного простору історичного, теоретичного і виконавського музикознавства;
- органічне поєднання в методологічному осмисленні музичного мистецтва як традиційних, так і новітніх наукових підходів та методів;

- нерозривне поєднання в методологічній базі музикознавства фундаментальної (або філософської), загальнонаукової, конкретною наукової (спеціальної) методології, міждисциплінарність (інтердисциплінарність) сучасних музикознавчих досліджень;
- репрезентація численних авторських конкретнонаукових і спеціальних наукових підходів та методів.

Розгортання проблемного поля мистецтва, розвиток стилів та жанрів свідчать про зростання самооцінки музикознавства як креативної складової культурології і мистецтвознавства (А. Тормахова). У ХХ ст., як вважають дослідники, завершилася епоха універсальної філософії музики. Як результат, філософське обґрунтування музики, її компонентів поступово переходить до сфери музикознавства, що зумовлює його активний розвиток, посилюються взаємозв'язки музикознавства та філософії музики, що потребує розуміння кожним науковцем особливостей музикознавства як науки.

Як відомо, **музикознавство** є однією з галузей мистецтвознавства, яка вивчає *закономірності, об'єкти, процеси, явища музичного мистецтва* в їхній об'єктивній зумовленості, різноманітних зв'язках із зовнішнім соціальним середовищем.

Музикознавство — наука про сукупність явищ музичної культури — вивчає музику як особливу форму художнього освоєння світу в її конкретній соціально-історичній зумовленості, ставленні до інших видів мистецтва, діяльності й духовної культури суспільства загалом, а також її специфічних особливостей і внутрішніх закономірностей, якими визначається своєрідність відбиття в ній дійсності. У загальній системі наукових знань музика посідає специфічне місце з-поміж гуманітарних, або соціальних наук, що охоплюють усі аспекти суспільного буття й свідомості, і поділяється на декілька окремих, хоча й взаємопов'язаних, дисциплін відповідно до різноманіття форм музики та виконуваних нею життєвих функцій або аспектів розгляду музичних явищ (Ю. Келдиш).

Музикознавство належить до гуманітарних наук. Його специфічною ознакою є те, що воно перебуває на межі науки та мистецтва. «Слід пам'ятати, — наголошує Л. Мазель, — що музикознавство є складовою художньої культури. Але водночас воно і наука». Цей «дуалізм» призводить до проблем, серед яких найважливішою є проблема зв'язку музичної науки та мистецької творчості. Музична наука вивчає:

- а) музику як особливу форму мистецького пізнання світу в її конкретній соціально-історичній зумовленості;

- б) місце музичного мистецтва в духовній культурі та його зв'язки з іншими видами художньої діяльності;
- в) специфічні особливості та внутрішні закономірності різних форм і видів музичного мистецтва.

Однією з важливих функцій, які виконує музикознавство як наука, є пізнання природи музики, її мови, естетичної сутності та матеріальних форм її втілення, соціальної зумовленості музики, вивчення технічної бази, інструментарію, засобів поширення в суспільстві, а також функція вивчення, пояснення, інтерпретації музичних явищ.

Музикознавство — самостійна наука, має власну систему принципів і категорій, особливий науковий апарат, специфічну термінологію, логіку розвитку. Це відкрита система, яка має тісні зв'язки з іншими спорідненими, суміжними системами, а також із системами вищого рівня. Ці зв'язки впливають не лише на зміст, але і на методологію музикознавства. Однак слід констатувати, що філософія музики значно впливає на формування деяких фундаментальних ідей та напрямів сучасного музикознавства. Саме філософське осмислення музики, музичного мистецтва стало основою для розуміння *музичного мислення*, одним із важливих результатів якого стала класифікація (структуризація) музикознавства.

Класифікують музичну науку за різними принципами (залежно від завдань, мети та предмета дослідження, підходів і методів, які вона використовує, вивчаючи ті чи інші музичні явища). Систематизація, що склалася в сучасній науці, дозволяє повністю охопити галузі музикознавства в єдиному зв'язку та визначити специфічні завдання кожної з них.

Так, Ю. Бичков пропонує класифікацію музикознавства: *систематичне* (теоретичне) музикознавство, яке пояснює музичні феномени, *історичне музикознавство* й *аналіз музичних творів*, що базуються на музичних фактах. Фундаментальними складовими музикознавства (музичної науки), на його думку, є такі розділи: осягнення сутності музики як виду мистецтва (музична естетика), пізнання законів розвитку музичної культури, розгляд конкретних способів розвитку музичного мистецтва в усій багатоманітності його історичного розвитку.

Ю. Бичков у 2000-і рр. як базові музикознавчі дисципліни сучасності визначив чотири: теорія музики, історія музики, музична естетика, музична культурологія. Ця позиція вченого є викликом видатному представникові музичної науки Е. Курту, котрий на початку

минулого століття назвав музичну психологію ключовою дисципліною. У XIX. ст. Е. Ганслік виокремив музичну естетику — «спекулятивну теорію музики» як центральну сферу музичної науки. Так утворюється методологічний «монізм» у музикознавстві від XVIII до XX ст., тоді як у XXI ст. надано переваги культурологічній за своєю природою парадигмі розуміння музикознавчої сутності.

Нині основними галузями музикознавства традиційно вважають: *теорію музики, історію музики, музичну етнографію, музичну критику*, а також *музичне виконавство*, яке досліджує історію, теорію та практику виконавського мистецтва; *музичну акустику*, що вивчає акустичні основи музичного мистецтва; *музичну психологію*, яка вивчає психологію музичної творчості та її сприйняття; *музичну соціологію*, яка вивчає конкретні форми функціонування музики в суспільстві; *музичну комунікологію*, що досліджує музичні твори як засіб передавання в часі та просторі музичної інформації; *музичну культурологію*, яка вивчає музику як культурну цінність. Ці галузі, нині виокремлені в самостійні розділи музикознавства, стають об'єктами численних наукових досліджень, використовуючи як загальнонаукові, музикознавчі методологічні підходи й методи, так і специфічні, базовані на власних наукових парадигмах та концепціях.

Теоретичне музикознавство досліджує проблеми способів відображення дійсності в музиці, основні закономірності розвитку музики, композиційні засоби та прийоми, що мають загальне значення для всього музичного жанру мистецтва і часткове в межах одного якогось історичного стилю, періоду. Вивченню окремих елементів музики присвячені такі музично-теоретичні дисципліни: *мелодика, ритміка, метрика, гармонія, поліфонія, інструментовка, учення про музичні форми*. Ці дисципліни не лише мають теоретичне, науково-пізнавальне значення, а й становлять основу розроблення композиційної техніки і практичного оволодіння різноманітними засобами музичної виразності. *Цілісне вивчення* конкретного музичного твору на основі сукупності окремих теоретичних дисциплін визначає сутність методу й предмета особливої дисципліни — *аналізу музичних творів* — зміст і форми твору в їхній єдності. До сфери теоретичного музикознавства належать і науково-методичні дисципліни, які розробляють принципи *музичного виконавства* (сольного й хорового співу, диригентського мистецтва, гри на різних інструментах) та *розвитку музичного слуху* (сольфеджіо).

Історичне музикознавство має на меті відтворення розвитку музичної культури в тісному взаємозв'язку різних її аспектів і залежно

від зміни умов розвитку суспільства. Поряд з усезагальною історією музики, яка охоплює історію музичної культури всіх часів та народів і виявляє загальні закономірності музично-історичного процесу на різних рівнях розвитку соціуму, історичне музикознавство — це й історія музики окремих народів та країн, жанрів і форм музики (зокрема опери, симфонії, сонати), видів виконавського мистецтва (піанізму, скрипкового мистецтва тощо), окремих сфер музикознавства (наприклад, вчення про гармонію).

Слід зазначити, що історичне та теоретичне музикознавство існують у певному діалектичному взаємозв'язку, оскільки саме теоретичне пізнання природи й артефактів музичного мистецтва потребує осмислення їхнього історичного розвитку, а виявлення специфіки історичних етапів розвитку музики, окремих музичних жанрів, творчості тих чи інших музикантів неможливе без спеціального музикознавчого аналізу конкретних творів, особливостей композиторських та виконавських стилів тощо.

Утім уже доволі давно поряд з цими двома вищезазначеними основоположними напрямками музичної науки сформувався третій, пов'язаний з історією, теорією та практикою *виконавського мистецтва*. Цей тип, який динамічно розвивається в музичній думці ХХ — початку ХХІ ст., визначений як «виконавське музикознавство» (І. Польська).

Вивчення народної музики (музичного фольклору) є необхідною й органічною складовою всезагальної історії музики, так і як історії музики кожного народу чи країни. Специфіку народної музичної творчості вивчає особлива наука — **музична етнографія**.

Важливе місце в музикознавстві належить *музичній критиці*, тобто аналізу й оцінюванню явищ сучасної музичної практики.

Попри відносно високий рівень музикознавства, методологія музикознавчих досліджень не є однозначно визначеною.

4.2. Концептуальне осмислення музичного мистецтва: історико-теоретична рефлексія

Сучасне музикознавство досліджує різноманітні явища й процеси музичного життя, культури, творчості, виконавства, сприйняття, закономірності, підходи і методи самого аналізу музики, її критичного осмислення й оцінки. Об'єктами досліджень можуть бути: музична культура загалом та окремі її види, композиторська творчість і народна, стиль, жанр, художній напрям, музична мова, музично-виразальні засоби тощо, а також сама наука про музику (Л. Ніколаєва).

Центральним *об'єктом музикознавства є музичний твір* — основний матеріал для вивчення музичних стилів, жанрів, аналізу процесів творчості, виконавства й сприйняття, опису та дослідження музичної культури, мови. Це той об'єкт, як зазначає Є. Назайкінський, що перебуває у фокусі діяльності і композиторів, і виконавців, і слухачів. Саме в ньому відображаються й кристалізуються більшою чи меншою мірою елементи, аспекти музичного життя та культури, історії музики і художнього мислення.

Найрозробленішими галузями музичної науки, що мають найдавнішу історію, є *історичне та теоретичне музикознавство*.

Історія музики як розділ музикознавства вивчає музичну культуру в її історичному розвитку, конкретно-історичних умовах. Історичне музикознавство охоплює всі сфери народної та професійної музичної діяльності — творчість, виконавство, науку, освіту, музично-суспільне життя тощо; розглядає загальну історію музики різних епох, країн і народів, діяльність окремих композиторів, історію жанрів, форм, видів виконавського мистецтва, а також окремих галузей музикознавства. Тобто предмет історії музики — *процес розвитку* музичного мистецтва.

Теорія музики досліджує *результати цього процесу* (насамперед музичної творчості): музичні твори, їх зміст, форму, стильові особливості, музичну мову та її елементи, окремі засоби виразності (мелодію, гармонію, поліфонію, фактуру, ритм, динаміку, тембр, агогіку, артикуляцію) і взаємодію між ними, тобто окремі елементи музики. Це набуло відображення в таких спеціальних дисциплінах: теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів. Специфічні галузі музично-теоретичної науки вивчають окремі елементи музичної мови: мелодику, ритміку, метрику, музичні форми.

У дослідженнях історичного профілю домінує *історичний принцип* пізнання: музичні явища і процеси вивчаються детально, відтвореними в індивідуально неповторній формі — у певний час та конкретних умовах (це можуть бути творчість, виконавство, музична наука). Основна методологічна вимога до праць з історичного музикознавства — зв'язок з теорією музики, науковість, проєктування на сучасну практику, тобто поєднання об'єктивного вивчення минулого музичної культури з актуальними завданнями сучасності.

Історичне дослідження має цінність лише коли базується на значній теоретичній базі, даних музично-теоретичного аналізу. Нерідко саме історичний аспект розкриває зв'язок з логіко-типологічною площиною, надає матеріал для подальшого розвитку теорії.

Проблеми історії музики часто пов'язані з естетичними, методологічними, джерелознавчими, теоретичними проблемами.

Теоретичне музикознавство базується на *логічному методі* (назву «Музична логіка» мала дисертація видатного німецького теоретика Г. Рімана). Однак у процесі розвитку теоретичного музикознавства під впливом різних факторів виникали явища, що передували методологічному синтезові. Базою цієї нової методології, яку застосовують у своїх дослідженнях і вітчизняні музикознавці, є *історизація* музично-теоретичного знання в поєднанні з чіткою науковістю загальних законів музичного мистецтва.

Історизм — одна з переваг методології багатьох видатних музикознавців-теоретиків минулого та сучасності. Серед українських учених до таких належать: Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, М. Грінченко, І. Котляревський, І. Ляшенко, Ю. Малишев, П. Сокальський, О. Цалай-Якименко, М. Черкашина-Губаренко, Б. Яворський, Я. Якубяк, російські музикознавці: Б. Асаф'єв, І. Белза, В. Бобровський, Р. Грубер, Ю. Келдиш, Т. Ліванова, Л. Мазель, Є. Назайкінський та багато ін. Історизм значно збагачує теоретичні концепції західноєвропейських музикантів (Р. Реті, П. Гіндеміт). У кращих і найцінніших музикознавчих дослідженнях відбувається *поєднання історичного й логічного методів*.

Уміння історично мислити важливе не лише для вченого-дослідника. Для музиканта-практика воно є запорукою глибокого розуміння будь-якого явища в мистецтві, зокрема усвідомлення та відтворення стилю музики різних епох і національних шкіл.

Логічний (аналітичний) підхід допомагає зрозуміти закони, за якими створено музичний твір, досягнути його форми, принципи розвитку тематизму, образної драматургії, темброво-фактурні особливості музичної тканини, речі, без яких не може бути власної інтерпретації.

Сучасна музична наука є складною системою: від теорій високого рівня абстракції до суто прикладних, технологічних питань. У процесі розвитку музикознавства в ньому, як і в інших науках, постійно простежувалися дві тенденції: *диференціація* й *інтеграція*. Результатом першої стало створення нових галузей зі своїми предметом, підходами, методами та методологією дослідження. У сучасному музикознавстві, крім історії й теорії музики, інтенсивно розвиваються дисципліни, у яких взаємодіють з методами інших наук (як гуманітарних, так і точних).

Етномузикознавство (фольклористика) — наукова дисципліна, що вивчає музичну культуру усної традиції, тобто народну творчість. Вона поділяється на *музичну етнологію та музичну етнографію*. Музична етнологія вивчає народну музичну культуру як явище, що відбиває в художній формі процес суспільного розвитку, етнічну специфіку та менталітет народу, характерні виражальні засоби і виконавську поведінку тощо. Предметом дослідження є народна пісня, танець, народна інструментальна музика, народний музичний побут. Музична етнологія вивчає народне музичне мистецтво водночас як «мову» — систему музичних структур і як «мовлення» — специфічну виконавську «поведінку». *Музична етнографія* спеціалізується на збиранні, записуванні, фіксації та розшифровуванні зразків народної музичної творчості, вивченні діяльності народних виконавців, народного музичного інструментарію (органологія), ареалів поширення творів фольклору, систематизації зібраних матеріалів, створенні описів, каталогів, картотек, довідників, музично-етнографічних публікацій.

Явища народного музичного мистецтва досліджуються через безпосереднє спостереження й точні наукові документовані описи в естетичному, музично-стильовому, композиційному (мелодика, ритміка, ладова будова, багатоголосся, хорова й інструментальна фактури) аспектах. Вивчаються також функціонування народної музики в побуті, її взаємозв'язки з народною поезією, взаємодія з творчістю композиторів тощо.

Розвиток етномузикознавства в країнах Європи й Америки пов'язаний з іменами Б. Бартока, Р. Валлашека, Б. Гільмана, О. Елліса, О. Кольберга, Дж. Кунста, Р. Лахмана, К. Мошинського, Б. Неттла, Ж. Тьєрсо, В. Ф'юкіса, А. Чекановської, К. Штумпфа, Г. Шюнемана та ін.

Значним внеском у науку про народну музичну творчість стали праці українських учених: В. Гошовського, С. Грици, М. Грінченка, В. Іваницького, К. Квітки, Ф. Колесси, М. Лисенка, І. Мацієвського, П. Сокольського та ін. Слід згадати і прізвища таких російських фольклористів, як Є. Гіппіус, З. Евальд, І. Земцовський, О. Кастальський, Л. Кулаковський, Є. Ліньова, М. Харлап.

Одним із напрямів музичної етнології є *порівняльне музикознавство (компаративістика)*, яке базується на порівняльному вивченні музичних культур різних країн світу. Дослідження різних музичних систем, ладів, звукорядів, інструментів, пісенних та хореографічних форм пов'язуються з культурно-історичними, антропологічними

даними. Порівняльне музикознавство вможливило обґрунтування гіпотез щодо походження музики. У ХХ ст. в Європі сформувалися наукові школи порівняльного музикознавства, найвидатнішими представниками яких є Б. Барток, Р. Валлашек, Е. Горнбостель, А. Еліс, К. Закс, Ф. Колесса, Р. Лах, К. Штумпф.

Музична етнографія започаткувала розвиток *музичного краєзнавства (регіонознавства)*, яке вивчає музичну культуру окремого регіону, місцевості, області, міста тощо. Спочатку предметом музичного краєзнавства було суто народне мистецтво. Учені збирали, досліджували та публікували зразки місцевого фольклору. Згодом спектр питань розширився, виникли дослідження, присвячені вивченню інших явищ та форм музичного життя, зокрема професійної творчості й виконавства.

Історію та теорію музичних інструментів вивчає *музичне інструментознавство*. Його формування в самостійну галузь музикознавства пов'язане з другою половиною ХІХ ст. Це — наука про зародження, еволюцію, класифікацію, конструкцію, акустичні та виражальні властивості музичних інструментів, їхнє функціонування в музичній культурі.

Інструментознавство пов'язане з *музичною акустикою*, технологією виробництва інструментів, музикознавством та етнографією. Питання конструкції інструментів, їхньої класифікації за способом звукодобування та джерелами звука вивчає спеціальний розділ інструментознавства — *органологія*.

Загальною наукою про музику є *музична естетика*. Її історія сягає часів античності, коли виникли перші музично-естетичні та теоретичні вчення і системи (Конфуцій, Піфагор, Геракліт, Платон, Арістотель, Лукрецій Кар), спеціальні трактати (наприклад, «Про музику» Плутарха). Розвиток цієї науки набув інтенсивності в добу Просвітництва завдяки діяльності французьких енциклопедистів (Ж.-Ж. Руссо, Д'Аламбер, Д. Дідро, Ф. М. Грімм). У ХІХ–ХХ ст. найвідоміші праці з питань музичної естетики створили В. Амброс, Е. Ганслік, С. Маркус, Л. Саксетті, О. Серов, а в українському музикознавстві — В. Асмус, Г. Коган, С. Людкевич, І. Ляшенко.

Базуючись на історичному і теоретичному музикознавстві, музична естетика вивчає походження й властивості музики як виду художньої діяльності, її місце в системі різних мистецтв, суспільне значення, історичну і національну зумовленість, виражальні можливості, сутність, структуру музичного образу, засоби його створення. Ця наука оперує широкими філософськими поняттями, розглядаючи на

музичному матеріалі категорії прекрасного, змісту й форми, об'єктивного і суб'єктивного, типового й окремого, логічного та емоційного, проблеми традицій і новаторства, національного та світового; вивчає загальні закономірності музичного мислення, музичної мови, співвідношення і зв'язки музики з іншими мистецтвами. Музична естетика виявляє спорідненість з *філософією музики*, основні положення якої у XX ст. розробив видатний філолог і філософ О. Лосєв.

З естетикою та філософією пов'язана *музична семіотика* — галузь музикознавства, яка вивчає зв'язки між «звуком» та «змістом» у таких об'єктах, як музична мова, твір, жанр, стиль. *Семіотичний підхід* дозволяє осмислити музику як засіб комунікації, диференціювавши її складові аналогічно до мовних. Методи семіотики застосовують у своїх працях М. Арановський, І. Беленкова, В. Медушевський, С. Раппопорт.

Немало нових галузей і напрямів у музикознавстві виникло на межі таких наук: музична психологія, музична соціологія, музична акустика, музична палеографія тощо.

Музична психологія вивчає психологічні умови, механізми та закономірності музичної діяльності людини і пов'язана із загальною психологією, психоаналізом, психофізіологією, акустикою, психолінгвістикою, педагогікою, ґрунтується на методах естетики, педагогіки, соціології, природничих і точних наук. Найпоширенішими конкретними методами музичної психології є педагогічні, лабораторні та соціологічні спостереження, збір і аналіз соціологічних та соціально-психологічних даних (на основі співбесід, анкет, статистичної обробки фактів).

Музична психологія охоплює всі види музичної діяльності: творчість, сприйняття, виконавство, музичні аналіз, виховання, досліджує музичні обдарованість, здібності, процеси створення й виконання, сприйняття музики, самопочуття на концертній естраді. Результати досліджень у галузі музичної психології активно застосовуються в *музичній педагогіці*.

Як самостійна наука музична психологія сформувалася всередині XIX ст., що засвідчують праці вченого Г. Гельмгольца. У XX ст. в цій галузі інтенсивно працювали та працюють такі російські й українські музикознавці, як М. Блінова, Л. Бочкарьов, Н. Ветлугіна, М. Гарбузов, О. Костюк, В. Медушевський, А. Муха, Е. Назайкінський, Б. Теплов, Ю. Рагс та ін.

Соціологія музики сформувалася на межі музикознавства, соціології й естетики. Це — наука про взаємодію музики та суспільства,

вплив конкретних форм її суспільного побутування на музичну творчість, виконавство і публіку. Соціологія музики вивчає загальні закони розвитку музичної культури, історичну типологію, форми музичного життя суспільства, різні види музичної діяльності, особливості музичної комунікації в різних соціальних умовах, формування музичних потреб та інтересів різних соціальних груп, проблеми доступності й популярності мистецтва, механізми формування художніх смаків.

Галузь музичної соціології досліджували зарубіжні вчені — Т. Адорно, П. Беккер, М. Вебер, А. Зільберман, Т. Кнайф, Г. Кречмар, К. Блаукопф. У країнах колишнього СРСР розвиток цієї науки набув особливої інтенсивності у 20-х, а згодом у 60–70-х рр. XX ст. Соціології музики присвячені праці Е. Алексєєва, Г. Головінського, Ю. Капустіна, Ю. Малишева, А. Сохора, В. Цуккермана та ін.

Музична акустика вивчає природу музичних звуків та співзвуч, а також музичні системи і строї, ґрунтується на фізичній акустиці та психофізіології слуху (властивості органів слуху, слухових відчуттів, уявлень). Музична акустика є підґрунтям для розуміння явищ, що розглядаються в теорії музики (зокрема у вченні про гармонію), музичному інструментознавстві, оркеструванні. Автори класичних праць з музичної акустики — Г. Гельмгольц, К. Штумпф, Г. Ріман, М. Гарбузов. Активно працюють у цій галузі Ю. Рагс та А. Володін.

У музикознавстві важливе місце належить прикладним дисциплінам, зокрема музичному джерелознавству, музичній палеографії, музичній текстології, музичній історіографії тощо.

Музичне джерелознавство — допоміжна дисципліна історії музики, яка вивчає інформаційні джерела музичної науки (архівні фактологічні матеріали, епістолярну, щоденникову й іншу жанрову спадщину), розробляє критерії та оцінки достовірності різних джерел, використовує метод критичного аналізу. Джерелознавчі дослідження посідають важливе місце в діяльності таких українських музикознавців, як Н. Герасимова-Персидська, А. Іваницький, М. Копиця, М. Степаненко, Л. Пархоменко, Ю. Ясіновський та ін.

Музична палеографія — музично-історична наука про розвиток форм нотного письма — вивчає давні системи запису музики, еволюцію музичних знаків, зміни форм написання, досліджує пам'ятки музичної писемності. Завдання музичної палеографії — збирання й опис пам'яток тонописання (записів музики), визначення часу їхньої появи, розшифровка різних систем запису музики: літерної, цифрової (табулатури), а також інших спеціальних знаків (невми, гачки,

хази, модрекілі), переведення їх на сучасну нотацію. Ця наука здійснює також опублікування пам'яток музичної культури.

Музична текстологія вивчає історію текстів музичних творів (рукописи, прижиттєві видання), документи митців, критично аналізує з метою з'ясування автентичності, розробляє питання методики їхнього відновлення.

Музична історіографія — наука про розвиток знань у галузі історії музики, тобто це історія історії музики.

До допоміжних дисциплін належать: *музична бібліографія* (ноттографія, дискографія, електронографія), *музична іконографія*, *музична лексикографія*.

Об'єктом *музичної бібліографії* в широкому розумінні є література про музику, а також самі музичні твори (нотні видання і рукописи, аудіовізуальні й електронні документи). У вузькому значенні це поняття пов'язане лише з публікаціями про музику. Музично-бібліографічна діяльність полягає у збиранні, систематизації й описі опублікованих та неопублікованих джерел з питань музичної культури, складанні довідників, покажчиків, реферативних оглядів, тощо. Перші музично-бібліографічні праці вийшли друком у XVII ст. в Німеччині — І. Маттезона, Л. Міцлера, Я. Адлунга, І. Форкеля. Музична бібліографія — важлива сфера діяльності вчених різних країн. Давні традиції має вона і в Україні. У галузі української музичної бібліографії нині інтенсивно працюють такі музикознавці, як Н. Герасимова-Персидська, Л. Єфремова, Л. Івченко, Л. Корній, В. Шульгіна, Ю. Ясіновський та ін.

Нотографія вивчає історію, теорію, методику класифікації музичних творів у нотному записі, здійснює опис та систематизацію нотних документів. Суть *дискографії* полягає у вивченні, систематизації, описові змісту та оформленні музичних записів на різних звуконосіях (фонографічних валиках, платівках, магнітофонних стрічках, компакт-дисках, online-записах). Дослідники, котрі працюють у цій галузі, складають каталоги, переліки, списки записів творів різних композиторів, виконавців та колективів.

Музична іконографія здійснює збирання, опис, вивчення та систематизацію художніх зображень (портретних, скульптурних) і фотографій діячів музичної культури, музичних інструментів, утілення музичних сюжетів у різних видах і жанрах образотворчого мистецтва.

Музична лексикографія — це теорія та практика створення музичних словників, довідників, енциклопедій, розроблення й наукове

обґрунтування різних типів таких видань — універсальних (енциклопедичних) та галузевих (біографічних, термінологічних, оперних, балетних, хорових, вокальних, хореографічних, персональних). Найвідомішими зразками музичної лексикографії є: «Англійський музичний словник» Дж. Грова, «Італійський музичний словник» А. Делла-Корте і Г. М. Гатті, «Італійський музичний словник» Рікорді, «Американський словник музикантів» Т. Бейкера, словники, довідники Г. Аберта, Г. Рімана, Г. Бернардта, М. Гарбузова й І. Ямпольського, А. Гозенпуда, Й. Каньського, а також О. Должанського, Р. Ейтнера, Ю. Енгеля, В. Іванова, І. Кочневої й А. Яковлевої, М. Романовського, М. Фіндейзена, Б. Штейнпресса та І. Ямпольського, С. Павлюченка, В. Симоненка, Ю. Юцевича та ін.

До прикладних дисциплін належить *методика навчання гри на музичних інструментах (музична освіта)*.

Особлива і відносно молода галузь музикознавства — *історія і теорія виконавського мистецтва* — сформувалася як самостійна наукова дисципліна в другій половині XIX ст. До неї застосовують різні терміни: «інтерпретологія» (Г. Коган), «виконавське музикознавство» (Я. Мільштейн). Питання історії і теорії виконавства в різних аспектах досліджуються в працях О. Алексеєва, Л. Баренбойма, Ю. Вахраньова, В. Віори, Л. Гінзбурга, Є. Гуренка, М. Давидова, К. Дальгауза, Р. Інгардена, Й. Кайзера, О. Кандинського, Н. Кашкадамової, Г. Когана, Н. Корихалової, О. Котляревської, Г. Курковського, Є. Лібермана, К. Мартінсена, Я. Мільштейна, А. Малінковської, В. Москаленка, В. Німана, І. Павлової, Л. Раабена, Д. Рабіновича, Н. Смоляги, В. Сумарокової, В. Чинаєва та ін.

Вивчення *виконавського мистецтва*, його історії, теорії, виконавських стилів, питань інтерпретації, розробка типології творчих індивідуальностей різних музикантів-виконавців (інструменталістів, співаків, диригентів, солістів та ансамблістів) посідають дедалі значиміше місце в сучасній музичній науці.

Питання *інтерпретації* у виконавському процесі, педагогічній діяльності, музикознавстві досліджують практично всі, хто працює в музичній сфері. Предмет, об'єкт і методи аналізу в музикантів-теоретиків та практиків, звісно, можуть бути однаковими, проте мета й результати — різними.

Виконавець, вивчаючи нотний текст, аналізує образний зміст твору, форму, драматургію, слухає його в записях (або в живому виконанні з концертної естради), порівнює різні інтерпретації, він застосовує (свідомо чи підсвідомо) елементи наукового дослідження.

Усе це здійснює і вчений-теоретик, проте він завершує процес дослідження письмовою фіксацією результатів. Музикант-практик узгалянює результати вивчення твору у вигляді інтерпретації, яка реалізується не у вербальній (усній чи письмовій), а у звуковій формі.

Наука — одна з найважливіших основ інтерпретації музики, оскільки мистецтво не можна пояснити лише мовою мистецтва. Взаємозв'язок художньо-естетичного та наукового компонентів є найважливішою умовою діяльності музикознавця: без цього неможливі ні дослідження музичних явищ, ні їх оцінка, ні педагогічна, виховна, редакторська, популяризаторська чи будь-яка інша діяльність.

Грунтуючись на загальнонаукових підходах і методах пізнання, про які йшлося вище, музична наука виробила власні. *Серед спеціальних методів музичної науки* основний — *аналіз музичного твору; історико-стильовий аналіз, образно-змістовий, «технологічний»*, тобто аналіз музичної мови та структури твору, його форми, особливостей драматургії тощо. Специфічні вузькофахові методи музикознавства — це *аналіз композиторських технік*, музичної мови, гармонії, синтаксису, композиційних структур тощо. Ґрунтовно розроблена в музичній науці *теорія музичної форми*. Методи, пов'язані з вивченням багатьох проблем музичної науки, формувалися в самому музикознавстві (*цілісний, комплексний, системно-структурний аналіз*). Застосування будь-якого методу (одного чи кількох одночасно) визначається особливостями теми, метою, об'єктом і предметом наукового дослідження.

Музикознавство сформувало власний специфічний науковий апарат. До базових термінів і понять музичної науки належать такі: «музичний образ», «інтонація», «музична форма», «мелодія», «гармонія», «поліфонія», «лад», «тональність», «фактура», «тематизм» тощо. Проте музична практика ХХ ст. висунула вимоги щодо перегляду та переоцінки основних категорій і понять музичної науки. Необхідність упровадження нових, нетрадиційних підходів та методів досліджень, розширення й оновлення наукового апарату виникла внаслідок контактів музикознавства з іншими науками, виникнення нових його галузей.

Музикознавці дедалі частіше звертаються до ідей, парадигм, підходів, методів, категорій і термінів інших галузей знання. У сучасних дослідженнях до методології аналізу музики додалися наукові підходи й методи, пов'язані з використанням даних природничих та інших наук, а також суміжних із музикознавством наукових дисциплін.

Учені базуються на ідеї загального мовознавства, літературознавства, поетики, структурної лінгвістики, семіотики, психології, системно-структурної методології, апробовують характерні методи. До музикознавчої терміносистеми входять такі літературні терміни, як «тема твору», «ідея», «герой», «сюжет», «драматургія». Використовуються поняття з термодинаміки, загальної теорії систем, теорії інформації, кібернетики, математики, наприклад: «система», «модальність», «серія», «ротація», «пермутація» тощо. Це сприяло формуванню аспектної структури музикознавства (рис. 4.2).

Слід назвати найважливіші аспектні особливості сучасного музикознавства, які заклали основу розвитку його окремих напрямів і наукових дисциплін. А саме: історичне, теоретичне, виконавське, філософське, естетичне, соціологічне, психологічне, культурологічне, семіотичне, аксіологічне, етнологічне, герменевтичне, компаративне (порівняльне), когнітивне (знанняве), комунікативне, феноменологічне, іконологічне та інші види музикознавства. Окрім цього, набувають поширення такі спеціальні музикознавчі дисципліни:



Рис. 4.2. Аспектна структура музикознавства

етномузикознавство, музичне краєзнавство (регіонознавство), музична поліграфія, критика, виконавство, текстологія, історіографія, бібліографія (нотографія, дискографія, цифрографія), іконографія, лексикографія, інтерпретологія, а також ритміка, метрика, гармонія, поліфонія, інструментовка, вчення про музичні форми, аналіз музичних творів, розвиток музичного слуху, навчання гри на музичних інструментах та ін.

Уважаємо за доцільне обмежитися окремими найважливішими науковими підходами і методами, які ефективно застосовуються в сучасних музикознавчих дослідженнях, оскільки їхня повна характеристика подана в підручниках і навчальних посібниках.

Наукова методологія створює основу для вироблення чіткої, завершенної й водночас певної класифікації музикознавчих дисциплін, що дозволяє охопити всі галузі науки про музику в єдину, цілісну систему й визначити специфічні завдання кожної з них. Основним принципом цієї класифікації є співвідношення *історичного* і *логічного* методів дослідження як загальних форм наукового пізнання.

Як відомо, відповідно до цих двох способів наукового дослідження в науці про музику утвердився поділ на історичне і теоретичне музикознавство. Кожний із цих розділів містить сукупність дисциплін більш часткового, спеціального спрямування.

Поділ музикознавчих дисциплін на історичні й теоретичні, відповідно до переважання в них історичного або логічного методу, певною мірою є умовним. Ці методи нечасто застосовуються в «чистому» вигляді. Різноаспектне пізнання будь-якого об'єкта потребує поєднання обох методів — як історичного, так і логічного — і лише на певних етапах дослідження той або інший з них може переважати.

Особливе місце деяких музикознавчих дисциплін визначається не методологією, принципами, а й предметом дослідження. Так, виокремлення музичної фольклористики як наукової галузі зумовлене специфічними формами побутування народної творчості, відмінними від тих умов, які характерні для академічного професійного музичного мистецтва. Вивчення народної музики потребує спеціальних дослідницьких прийомів і методів. *Музична фольклористика* використовує методи системного підходу, досліджуючи й класифікуючи певні типи народного музичного мистецтва, що є завершеним у закономірно зумовленому логічному зв'язку й взаємодії складових його елементів (Л. Ніколаєва).

До порівняно молодих наукових дисциплін належить *музична соціологія*. У 20-х рр. XX ст. акцентувалося на її загальнотеоретичному

спрямуванні. Майже аксіоматичним є вислів А. Луначарського, що соціологічний метод в історії мистецтва означає розгляд мистецтва як одного з проявів громадського життя («Про соціологічний метод у теорії й історії музики», у збірнику «Питання соціології музики», 1927). Предметом сучасних соціологічних досліджень стають переважно конкретні форми суспільств, буття музики в певних соціальних умовах.

Музикознавство сягає античності, коли виникли перші музично-естетичні вчення про етос, афект, «гармонію сфер» (сприйняття музики як відображення космічного порядку, що панує в природі й суспільстві).

Проте як самостійна наукова галузь музикознавство сформувалося в Європі лише в епоху Просвітництва (першими музикознавчими працями в сучасному розумінні цього слова стали статті Ж.-Ж. Руссо в «Енциклопедії», книги Ж.-Ф. Рамо з гармонії, Дж. Мартіні з історії музики, теоретичні праці І. Маттезона). Інтенсивний розвиток науки про музику в XIX–XX ст. зумовив створення системи знань, яка поділяється на окремі галузі.

Давньогрецькі теоретики розробили систему діатонічних ладів, основи вчення про ритм, уперше навели визначення й класифікували основні інтервали. У VI ст. до н.е. Піфагор, основуючись на математичній взаємодії між звуками, визначив чистий акустичний лад. Арістоксен у IV ст. до н.е. переглянув деякі аспекти його вчення, висунувши як критерій оцінки різних інтервалів не абсолютну їхню величину, а слухове сприйняття. Важливу роль у Давній Греції відіграло вчення про етос, що пов'язує різні мелодичні лади й ритмічні твори з певними типами емоцій, характерами й моральними якостями. Відповідно до цього вчення, Платон і Арістотель запропонували свої рекомендації щодо застосування тих чи інших видів музики в суспільстві, житті й вихованні юнацтва.

Деякі з поширених в античному світі музичні погляди виникли вже в стародавніх культурах Месопотамії (Ассирія й Вавилон), Єгипту і Китаю, наприклад, характерне для Піфагора і його послідовників розуміння музики як відбиття космічного порядку, що панує в природі й у людському житті. Уже в VII ст. до н.е. в китайському трактаті «Гуань-Цзи» було надане числове визначення тонів 5-ступеневого звукоряду. У V–VI ст. до н.е. теоретично обґрунтована 7-ступенева звукова система. Учення Конфуція про виховне значення музики дещо збігається з поглядами Платона. У найдавніших індійських трактатах ідеться про безпосередній зв'язок між станами

душі людини (раса) і певними мелодійними формулами або ладами, подається докладна класифікація останніх щодо їхнього виразного значення.

Музично-теоретична спадщина античності зробила вирішальний вплив на розвиток порівняльно-векторної думки про музику в європейських країнах, а також на Близькому й Середньому Сході. Поряд з арифметикою, геометрією й астрономією музика увійшла до головних, «верховних наук». За словами Гукбальда, «гармонія — дочка арифметики», а Маркетто Падуанському належить афоризм «закони всесвіту — закони музики». Деякі середньовічні теоретики (Кассіодор, V ст.; Ісідор Севільський, VII ст.) базувалися на піфагорейському вченні про числа як основу світобудови. Найважливіше значення для розвитку церковно-співочого мистецтва в епоху пізнього середньовіччя мала реформа нотного письма Гвідо д'Ареццо в 1-й половині XI ст. Розроблений ним метод співу за гексахордами зі складовими позначеннями ступенів став основою сольмізаційної системи, що використовується в педагогічній практиці й нині. Гвідо першим із середньовічних теоретиків наблизив теорію музики до реальних потреб музичної практики.

Приблизно 1320 р. у Франції надруковано трактат «*Ars nova*» (приписується Філіпа де Вітрі), який надав назву новому напрямку в музиці, пов'язаному з рухом раннього Відродження. Найвизначніший теоретик італійського *ars nova* Маркетто Падуанський уважав вухо «кращим суддею в музиці», підкреслював умовність будь-яких естетичних канонів.

Теоретична думка Відродження безпосередньо наблизилася до усвідомлення основ тональної гармонії. Швейцарський теоретик Глареан у трактаті «Додекахордон» (1547) здійснив критичний аналіз і перегляд середньовічного вчення про лади, підкресливши особливе значення іонійського (мажор) та золійського (мінор) ладів. Дж. Царліно встановив два види тризвуків, залежно від положення великої терції в них, створивши таким чином передумови для визначення понять мажору й мінору не лише в мелодичній, але й у гармонічній площині. Найважливіші праці вченого — «Основи гармонії» («*Le istituzioni harmoniche*», 1558) і «Гармонійні докази» («*Dimostrazioni harmoniche*», 1571) — містять також практичні рекомендації, що стосуються техніки поліфонічного аркуша, співвідношення тексту й музики. Його супротивником був В. Галілеї, автор полемічного трактату «Діалог про стару й нову музику» («*Dialogo... della musica antica e della moderna*», 1581). Він заперечував поліфонію

як пережиток «середньовічного варварства» й обстоював стиль вокальної мелодії із супроводом музики. Наукова цінність його праць полягає в дослідженні питання про втілення в музиці інтонацій людської мови. Трактат В. Галілеї став теоретичним обґрунтуванням нового «схвильованого стилю» (*stile conciato*), що набув утілення в ранній італійській опері XVII ст.

У XVII ст. вийшли друком праці енциклопедичного типу, що охоплюють основні музично-теоретичні, акустичні й естетичні проблеми музикознавства. Автори цих праць пояснюють здатність музики викликати різноманітні емоції з позицій теорії афектів — «Музичний устрій» (*Syntagma musicum* t. 1–3, 1615–1619). Ідеї М. Преторіуса становлять інтерес як одна з перших спроб надати історичний огляд розвитку основних елементів музики. Як спроба послідовного систематичного викладу історії музики від біблійних часів до початку XVII ст. виник «Історичний опис шляхетного мистецтва співу й музики» (*Historische Beschreibung der edelen Sing-und Kling-Kunst*, 1690) В. Принца.

Найважливішим етапом у формуванні музикознавства як самодостатньої науки була епоха Просвітництва. Ідеї просвітницької філософії й естетики впливали на розвиток наукової музичної думки й допомагали вирішити важливі питання музичної теорії й практики. У цьому сенсі особливе значення мали праці французьких енциклопедистів Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, М. д'Аламбера, котрі розглядали музику як наслідування природі, вважаючи головними її ознаками простоту й природність вираження людського почуття. Тенденції, аналогічні до поглядів французьких енциклопедистів, проявлялися в музичній естетиці Англії та Німеччини. У сфері теорії музики особливу роль відіграли праці Ж. Ф. Рамо з гармонії (перша з них — «Трактат про гармонію» (*Traité de l'harmonie*, 1722)). Відзначивши принцип обігу акордів і наявність трьох основних тональних функцій (тоніка, домінанта й субдомінанта), Ж. Ф. Рамо заклав фундамент класичного вчення про гармонію. Питання гармонії у 2-й половині XVIII ст. привертало увагу багатьох теоретиків, котрі прагнули знайти раціональне наукове пояснення явищ, що спостерігалися у творчості композиторів класичної й докласичної епох.

У XVIII ст. вийшли друком перші ґрунтовні праці з історії музики, у яких критично проаналізовано й висвітлено справжній документальний матеріал. Автор «Загальної історії музики» (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788–1801) І. Н. Форкель убачав завдання в тому, щоб простежити розвиток музичного мистецтва від «первісних

джерел» до «вищої досконалості». М. Герберт виданням своїх порівняльно-векторних трактатів (1784) започаткував публікації документальних матеріалів з історії музики. Першими ґрунтовними виданнями з музичної лексикографії були «Музичний словник» («Dictionnaire de musique», 1703) С. Броссара, «Музичний словник, або Музична бібліотека» («Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek», 1732) І. Г. Вальтера, «Підвалина тріумфальних арок» («Grundlage der Ehrenpforten», 1740) Маттезона.

У XIX ст. поряд із загальними історичними працями виходять друком немало монографічних досліджень про окремих композиторів, що пов'язано з посиленням інтересом до особистості й індивідуального творчого обличчя видатних творців мистецтва. Першою такою працею була книга І. Н. Форкеля «Про життя, мистецтво й здобутки І. С. Баха» («Über J.S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke», 1802).

Відкриття й накопичення нових відомостей дозволили повніше й ширше представити загальний стан розвитку музики. Спроби цілісного охоплення музично-історичного процесу здійснювалися з різних методологічних позицій.

Методологічним проблемам музично-історичного дослідження на межі XIX–XX ст. значну увагу приділяли Г. Кречмар, Г. Адлер, Х. Риман. Г. Кречмар підкреслював значення історії музики для винесення естетичних оцінних суджень, визначаючи її як «розглянуту в перспективі прикладну музичну естетику». Необхідною передумовою правильного, різноаспектного розуміння мистецьких явищ він уважав знання епохи й історичних умов, у яких те або інше явище виникло. На відміну від нього, Г. Адлер наголошував на з'ясуванні загальних еволюційних закономірностей розвитку музики, висуваючи як основну музично-історичну категорію поняття *стилю*. Зміна й чергування різних стилів є, на думку Г. Адлера, органічним процесом, що не залежить від зовнішніх факторів. Подібне абстрактно-натуралістичне розуміння історії музики розвинув Х. Риман, котрий фактично заперечував розвиток музики, розглядаючи еволюцію музичного мистецтва як прояв загальних незмінних законів.

Особливе місце в західній музичній історіографії початку XX ст. посідають праці Р. Ролана. Розглядаючи музику як один з важливих факторів духовного життя людства, він уважав за необхідне вивчати її в тісному зв'язку з економічною, політичною і культурною історією народів. «Будь-яка форма музики пов'язана з відомою формою суспільства й дозволяє нам краще зрозуміти її» (Ролан Р. Зібрання музично-історичних творів, т. 4, 1938).

У 2-й половині XIX ст. набуває поширення науково-критичне дослідження пам'яток музики минулого. Поряд із цим починають друкувати багатотомні видання творів видатних класичних майстрів: Баха (59 тт., 1851–1900), Генделя (100 тт., 1859–1894), Моцарта (24 серії, 1876–1886).

У зв'язку з активним розвитком музичної освіти в XIX ст. створюють немало посібників з теоретичних дисциплін. Самостійною галуззю теорії музики стає вчення про музичні форми. Перша ґрунтовна праця, у якій систематизовано досягнення в цій сфері — «Досвід посібника з композиції» («Versuch einer Anleitung zur Composition», Т. 1 – 3, 1782–1793) Х. Коха.

Важливий етап у розвитку європейського теоретичного музикознавства пов'язаний з діяльністю Х. Римана — ученого з неабиякою ерудицією й різносторонніми науковими інтересами, котрий здійснив суттєвий внесок у різні розділи теорії музики. Х. Риман уперше використав та обґрунтував поняття *гармонічної функції*, надавши нової класифікації акордам щодо їхньої належності до тієї або іншої функціональної групи, розкрив формотворне значення модуляції. Однак надмірна категоричність, якою Х. Риман висловлював наукові погляди, надає його теоретичним положенням догматичності. Ґрунтуючись на структурних принципах і закономірностях класичного музичного стилю, учений надавав їм абсолютного, універсального значення. Особливо вразливе в цьому смислі є риманівське вчення про метроритм.

У XX ст. музикознавство набуло визнання як самостійна наука, що вирішує особливі завдання і має власні методи дослідження. Музикознавство входить до системи вищої гуманітарної освіти. У більшості країн Європи й Америки при університетах створюють спеціальні кафедри або інститути музикознавства. Загальні масштаби роботи у сфері музикознавства у XX ст. значно розширилися, як і його проблематика, виникли нові дослідницькі галузі й напрями. До них належить т. зв. *порівняльне музикознавство*, завданням якого є вивчення музичних культур неєвропейських народів. Методи зрівняльного музикознавства, основою яких є пошуки однакових елементів у мистецтві різних народів світу, згодом зазнали критики й сама назва дисципліни визнана неточною. У 40-х рр. XX ст. вперше використано поняття *«етномузикологія»*. На відміну від порівняльного музикознавства, ця дисципліна покликана вивчати музичну культуру окремих народів як ціле з урахуванням усіх її аспектів. У XX ст. музичне сходознавство стає самостійною науковою дисципліною.

На початку ХХ ст. Ж. Б. Тибо й О. Флейшер започаткували сучасну музичну візантистику.

Значна за обсягом наукова література з історії музики охоплює різноманітні явища й епохи — від давніх східних культур і античності до сучасності. Різноманітними є й типи музично-історичних праць: монографічні дослідження, присвячені окремим видатним творчим постатям або музичним жанрам, а також загальні погляди на розвиток музики за країнами, епохами, стилістичними періодами. Значного поширення набуло у ХХ ст. дослідження пам'яток музичної культури.

Поряд з безперечними досягненнями в розробці спеціальних проблем історії музики, розширенням джерелознавчої бази, відкриттям нових, невідомих раніше матеріалів музикознавчого спрямування, означилися й негативні тенденції: недостатність узагальнень, невизначеність широкої культурно-історичної перспективи, формальне ставлення до джерел. У розробці методологічних проблем історії музики після Г. Адлера, Г. Кречмара, А. Шеринга не досягнуто нових істотних результатів. Загальний напрям розвитку теоретичного музикознавства у ХХ ст. характеризується тенденцією до подолання римановського догматизму й наближенню до живої творчої практики сучасності. Створено багато праць з гармонії, у яких трактуються основні принципи функціональної теорії, для ілюстрації прийомів гармонічного письма долучено зразки з музики кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Значний внесок у розвиток теоретичної думки про музику здійснили праці Е. Курта. Учений ґрунтується на розумінні музики як прояву особливої «психічної енергії», підкреслюючи її динамічну, процесуальну складову. Саме Е. Курт сприяв нівелюванню догматизму й метафізичності класичної теорії музики.

Немало видатних композиторів ХХ ст. — автори теоретичних праць, у яких вони не лише викладають і обґрунтовують творчі й естетичні принципи, але й порушують питання музичної технології. У «Вченні про гармонію» («Harmonielehre», 1911) А. Шенберга обґрунтовано новий погляд на значення понять консонансу й дисонансу, доведено перевагу квартового принципу побудови акордів перед терцовим. Нове, розширене розуміння тональності викладає П. Хиндеміт у «Наставлянні в композиції» («Unterweisung in Tonsatz», 1-а, теоретич., ч., 1937). Цикл лекцій А. Веберна, опублікованих посмертно під назвою «Шляхи до нової музики» («Wege zur neuen Musik», 1960), містить теоретико-естетичне обґрунтування

принципів додекафонії й серіалізму. Технологічні основи додекафонії викладено в розвідках Р. Лейбовиця, Х. Єлинека, Х. Еймерта й ін.

У 70-х рр. XX ст. в західноєвропейському й американському музикознавстві набув поширення метод т. зв. *структурального аналізу*. Поняття звукової структури, яке може позначати будь-яку відносно постійну єдність елементів, заміняє в цій системі музичного аналізу основні категорії класичного вчення про форми. Відповідно до різних «вимірів» звукового простору та часу (висота, тривалість, сила звука) встановлюються певні «структуральні параметри». Принципи структурального аналізу розробляються здебільшого теоретиками музичного авангарду на матеріалі серіальної й деяких видів постсеріальної музики.

У XX ст. починають формуватися музикознавчі школи в країнах Латинської Америки, Азії й Африки. У центрі їхньої уваги — питання національних музичних культур.

У російській традиції музикознавство почало формуватися в кінці XVII ст. Існуючі вже в XV ст. посібники з вивчення гачкового письма, т. зв. абетки, мали суто прикладне значення й не містили відомостей з теорії музики. Лише в працях прихильників партесного співу І. Коренева («Мусикія», 60-і р. XVII ст.) і М. Ділецького («Грамматика музикальна», 70-і р. XVII ст.) зроблено спробу створити раціоналістично ґрунтовне й завершене вчення про музику. У XVIII ст. наукова думка про музику позбавляється релігійної залежності й порушує різноманітні питання, пов'язані зі становленням і розвитком світської національної музичної культури. Але музикознавство ще не стало в цьому сторіччі самостійною галуззю науки про мистецтво. Деякі змістовні висловлювання про зв'язки музики й поезії, походження музичних жанрів містяться у творах основоположників російського літературного класицизму М. Ломоносова, А. Сумарокова. Усі видатні представники російської літератури XVIII ст. — від В. Тредіаковського до А. Радіщева — цікавилися народною піснею. В останній чверті XVIII ст. опубліковано перші збірники російських народних пісень із нотними записами мелодій В. Трутовського, Н. Львова й І. Прача. Стаття Н. Львова «Про російський народний спів», надрукована як передмова в другому із цих збірників, започаткувала російську музичну фольклористику. До XVIII ст. зароджується вітчизняна музична історіографія. В Академії наук і мистецтв розроблялися деякі питання теорії музики у фізико-акустичному й математичному аспектах.

У XIX ст. розвиток музично-наукової думки в Росії пов'язаний з процесом становлення вітчизняного музичного мистецтва, обґрунтуванням його творчих та естетичних ідеалів. У цей період складно провести чітку паралель між музикознавством і музичною критикою. Найважливіші принципи теоретичні й естетичні проблеми порушувалися і вирішувалися у сфері журналістської діяльності. У зв'язку з появою опер М. Глінки в 30-х і 40-х рр., у статтях В. Одоєвського, Н. Мельгунова й інших критиків уперше починають активно обговорюватися питання про народність музики, характерні ознаки російської музичної школи та її зв'язок з іншими національними школами (італійською, німецькою, французькою).

Новий етап у розвитку російського музикознавства визначила діяльність А. Серова, В. Стасова, Г. Лароша, що розгорнулася в 50-х і 60-х рр. XIX ст. А. Серов уперше використав термін *«музикознавство»*. У програмній статті «Музика, музична наука, музична педагогіка» (1864) він критикує догматизм зарубіжних теоретиків, котрі прагнуть установити непорушні, «вічні» закони музики, і стверджує, що основою музикознавства як науки має стати вивчення історичного процесу розвитку музичної мови та форм музичної творчості. Ту саму думку обстоював Г. Ларош у статті «Історичний метод викладання теорії музики» (1872–1873). В. Стасов — відданий пропагандист нового російського мистецтва, поборник передових ідеалів реалізму і народності, започаткував систематичне збирання й публікацію документальних матеріалів про російських композиторів, став автором перших докладних біографій М. Глінки, М. Мусоргського, А. Бородіна. Особливу галузь дореволюційного історичного музикознавства становлять праці з давньоросійської та давнюкrajнської церковної музики.

Значну увагу передові діячі російської музики XIX ст. приділяли вивченню народної пісні. Цінні думки щодо художності народної пісні, характерні ознаки її мелодичного складу, значення для композиторської творчості належать видатним майстрам вітчизняної музичної класики.

Накопичений до середини XIX ст. матеріал записів народної пісні й «живі» спостереження щодо її побутування потребували наукових узагальнень і систематизації. Стаття А. Серова «Російська народна пісня як предмет науки» (1869–1871) стала спробою критичного осмислення й оцінки всього матеріалу з певних теоретичних позицій. Автор намагається визначити основні завдання і шляхи розвитку *музичної фольклористики* як особливої наукової дисципліни.

Російські композитори (М. Глінка, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, С. Танєєв) є авторами різних музично-теоретичних дисциплін, зумовлених потребами педагогічної практики, але в них сформульовані і деякі принципи теоретичні й естетичні положення. С. Танєєв висловив основні положення щодо питань форми, модуляції та ін. Одним з найсміливіших і найоригінальніших досягнень російської музичної теоретичної думки дореволюційних років була теорія ладового ритму Б. Яворського, основні позиції якої вперше викладені в праці «Будова музичної мови» (ч. 1–3, 1908).

Історія українського музикознавства тісно пов'язана з традиційною для давньої України практикою культурної взаємодії як зі східними, візантійськими й балкано-слов'янськими традиціями, так і з західними, латинськими. Зародившись у IX ст. ще в часи Київської Русі як творчий синтез вітчизняної язичницької традиції з християнською греко-болгарською, воно набуло розвитку в XVII ст. як «*Київська школа музики*», яку О. Цалай-Якименко у своїй докторській дисертації «Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматики» визначила як *цілісну систему національної музичної культури барокової України. Київськими школами* в той час називали цикли навчальних дисциплін, які протягом років вивчали учні столичної братської школи, а згодом Києво-Могилянського колегіуму академії. Серед них була й *школа музики*, про яку писали, що вона *гуртує навколо себе науки* і відома в усьому східнохристиянському світі в єдності її автономних складових: *київського пінія* (музичної творчості), *київської ноти* (музичної писемності), *київської граматики* (музичної педагогіки).

Одним із яскравих представників «Київської школи музики» є М. Ділецький — педагог-реформатор європейського рівня, котрий розвинув педагогічні традиції братських шкіл України, синтезував нові *латинські* технології та розробив нові методи музичного виховання на основі сучасної йому музичної творчості, став засновником *національної музично-педагогічної системи*, що поєднує загальну та спеціальну освіту, базовану на *київській системі освіти*: не відчуження, не протиставлення, а взаємодія *руської* та *римської* культур (тобто національної і загальноєвропейської). Такий широкий русько-латинський світогляд сформувався в нього в роки навчання саме в Києві на базі Києво-Могилянської системи освіти, яка цілеспрямовано формувала тип професіонала-митця, здатного до підвищення культурного рівня суспільства, народу. Серед його численних «граматик музикальних», надрукованих у Росії, Білорусі, Україні,

найважливіше значення має Львівський рукопис «Граматика музыкальна» (автограф 1723 р.). У цьому контексті М. Ділецького можна вважати засновником українського музикознавства.

Серед тих, хто долучився до розвитку українського музикознавства у XVIII ст., зокрема до освітньої його складової, слід назвати імена М. Березовського, Г. Головні, С. Бишковського, Г. Барановича, М. Концевича та ін. В останній чверті XVIII ст. у вітчизняній педагогіці спостерігалось розмежування вокально-хорового й інструментального напрямів. Дидактичні праці новоєвропейської, інструментальної орієнтації вийшли друком в Україні згодом.

Основоположником українського музикознавства (кін. XIX – поч. XX ст.) вважають М. Лисенка, котрий створив надто значимі праці про народні музичні інструменти України, носіїв українського народної творчості – кобзарів – та їхні твори. У 1888 р. опубліковано теоретичну працю П. Сокальського «Російська народна музика великоруська і малоруська», у якій відтворена послідовна картина розвитку ладів у пісенній творчості східних слов'янських народів. У 1900-х рр. публікуються перші праці одного з найвидатніших дослідників слов'янського музичного фольклору Ф. Колесси.

У Радянському Союзі музикознавство визнано самостійною дисципліною. Створено спеціальні наукові установи, що досліджують проблематику різних видів мистецтва, зокрема музики. Музикознавство як особлива спеціальність долучене до системи вищої музичної освіти, у консерваторіях та інших музичних ЗВО існують кафедри теорії й історії музики, які здійснюють дослідницьку роботу у відповідних сферах.

А. Луначарський надав у своїх музично-історичних етюдах і виступах зразок досконалого розуміння соціальної сутності різних музичних явищ. Б. Асаф'єв у доповіді «Сучасне російське музикознавство і його історичні завдання» (1925) наголошував на необхідності посилення методологічного обґрунтування конкретних досліджень. Своїми працями вчений збагатив різні сфери історичного і теоретичного музикознавства, очоливши одну з найбільших радянських музикознавчих шкіл, створив *теорію інтонації*, що пояснює розкриття конкретного механізму відбиття дійсності в музиці. Ця теорія є одним із найзначніших досягнень музично-теоретичної й естетичної думки.

У 20-і рр. висунуто певні теоретичні концепції, що претендували на універсальне значення (теорії метротектонізму Г. Конюса, про багатоосновні лади та співзвуччя Н. Гарбузова), хоча пояснювали

лише окремі аспекти формотворчих і гармонійних закономірностей у музиці.

Найважливішим завданням радянського теоретичного музикознавства було вироблення нових методів аналізу, що вможливили розкриття ідейно-образного змісту музичних творів. Основоположне значення в цій царині мали праці Л. Мазеля, В. Цуккермана. Вони розробили метод *цілісного аналізу*, мета якого — дослідження форми музичного твору як системи організації виразних засобів, що сприяють утіленню певного смислового задуму. Важливий внесок у розвиток цього методу здійснили також С. Скребков, В. Протопопов, І. Рижкін, В. Бобровський. Одночасно розробляються окремі галузі теоретичного музикознавства. Праця Г. Катуара «Теоретичний курс гармонії» (ч. 1–2, 1924–1925), що базується на принципах функціональної школи, оригінально трактує деякі її аспекти. Окремі положення цієї школи набували розвитку в працях І. Способіна, С. Євсеева й ін. У розвідках В. Беркова розглядаються питання формотворчої ролі гармонії та її історичного розвитку. Створена Ю. Тюліним теорія змінних функцій пояснює нові гармонічні явища в музиці ХХ ст. Питанням сучасної гармонії присвячені також праці С. Скребкова, Ю. Холопова й інших авторів. У праці Л. Мазеля «Проблеми класичної гармонії» (1972) висвітлюється еволюція гармонійного мислення, починаючи з ХVІІІ ст.

Особливий напрям у радянському музикознавстві становлять праці Н. Гарбузова та його наукової школи. Розроблена Н. Гарбузовим теорія зонної природи слуху має важливе значення для вирішення деяких музично-теоретичних проблем. Цей напрям частково дотичний до музичної психології, представленої в радянській науці про музику дослідженнями Є. Мальцевої, Б. Теплової, Є. Назайкінського та ін.

Набуло систематичності вивчення вітчизняної спадщини. Дослідження охоплюють різні епохи й різноманітні явища вітчизняного музичного минулого.

Виникнення національних шкіл у музиці народів СРСР зумовили інтерес до фольклору як до одного з джерел їхньої своєрідності й життєздатності. Паралельно з накопиченням нових матеріалів відбувається їхнє науково-теоретичне осмислення. У центрі уваги вітчизняної фольклористики — питання, пов'язані з вивченням ознак і джерел національної своєрідності музики різних народів, еволюції жанрів у їх конкретній соціально-побутовій зумовленості, формуванням елементів музичної мови. Важливу роль в цьому контексті

відіграють історичні й соціологічні аспекти. Наприкінці 20-х рр. XX ст. вітчизняна музична фольклористика розвивалася як диференційоване вивчення регіональних стилів. Видатний український музикознавець-фольклорист К. Квітка у 20-х рр. XX ст. запропонував і обґрунтував метод порівняльного вивчення фольклору слов'янських народів. Цей метод має важливе значення для розробки історичних проблем, пов'язаних з розвитком пісенних жанрів і типів мелодичного мислення. Після К. Квітки його успішно застосовують у працях В. Гошовського в Україні, Ф. Рубцова в Росії.

У сфері теорії й історії музично-виконавського мистецтва основоположне значення мають праці Б. Струве (смичкові інструменти) і Г. Когана (фортепіано). Питанням музичного виконавства присвячені праці А. Алексєєва, Л. Баренбойма, Л. Гінзбурга, Я. Мільштейна, А. Ніколаєва, Л. Раабена, С. Савшинського, І. Ямпольського та ін. Важливі теоретичні положення містяться в працях видатних майстрів-виконавців А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, С. Фейнберга, що узагальнюють їхній творчий і педагогічний досвід.

У 70-х рр. XX ст. увага багатьох вітчизняних музикознавців була зосереджена на соціологічній проблематиці, виникли праці з питань музичної соціології (А. Сохора та ін.), здійснені експерименти у сфері конкретних соціологічних досліджень.

Філософія музики — це галузь філософського знання, пов'язана з обґрунтуванням сутності музики як форми буття, способу життєдіяльності людини.

У XX ст. *сфера мислення про музику переноситься у сферу музичної теорії*. На думку багатьох учених, музикознавство (музикологія) має стати чимось на зразок загальної теорії музики, що містила б теоретичне, історичне, психологічне знання про музичне мистецтво. Як зазначає В. Медушевський, у науці посилилася увага не стільки до окремих дисциплін, скільки до музики як цілісності та її ролі в сучасній ситуації. Музикознавство — не тільки наука, в ньому посилюється філософський вплив. На думку А. Клюєва, музика є складним художнім утворенням, що надає інформацію про різні аспекти буття, оскільки у звуковій матерії музики наявні три рівні звучання: *фізико-акустичний, комунікативно-інтонаційний і духовно-ціннісний*. Перший та другий рівні — це фізичні аспекти звучання музики, третій — соціокультурний. Відповідно до цих рівнів, визначають специфіку впливу музичного мистецтва на фізичну («неживу»), біологічну («живу») і соціокультурну реальність.

Проблематика філософії музики вплинула на розвиток музикознавчих теорій. Проблема мислення, яка була однією із центральних у філософській думці, набула розвитку в музикознавстві завдяки трансформації в ідею вивчення *музичного мислення*.

Музичне мислення стало об'єктом дослідження багатьох відомих мистецтвознавців ХХ ст.: Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, М. Бонфельда та ін. Зазначеним проблемам присвячено немало спеціальних збірників: «Проблеми музичного мислення» (1974), «Музика як форма інтелектуальної діяльності» (2007) та ін. М. Арановський зазначає, що майже всі дослідження, присвячені аналізу побудови музики — форми, тексту, синтаксису, мови і семантики — безпосередньо стосуються різних складових музичного мислення та проявів музичного інтелекту.

Філософський аналіз такого засобу музичної виразності, як мелодика, проблема мовного походження її складової — *інтонації* — набув розвитку в теорії Б. Яворського — Б. Асаф'єва. Серед музикознавчих теорій ХХ ст. саме *теорія інтонації* набула поширення. Музична інтонація розглядалася як носій комунікації й основа культурного базису конкретної епохи. Важливою є думка дослідника щодо комунікативної функції музики, її ролі як посередника в спілкуванні між різними культурними епохами. Роль музики в суспільстві залежить від умов виробництва і споживання витворів мистецтва. На його думку, для музикознавства важливим є вивчення музичного побуту різних епох, побутових жанрів, форм музикування. Б. Яворський наголошує на необхідності виховання масового слухача, цілеспрямованого формування сприйняття. Ідея музичного виховання, запропонована Б. Яворським та Б. Асаф'євим, є проявом впливу філософсько-естетичної проблеми музичного етосу.

Основою інтонаційної концепції музики Б. Асаф'єва є трактування інтонації як емоційно-сміслового тону звуку, що продукуються людиною, відчувається і в слові, і в музичному звуці. Відомий вислів Б. Асаф'єва: «Серце музики — жива інтонація — чує епоху як подих емоцій» — розкриває сутність інтонації й пов'язаного з нею лексичного значення як відображення дійсності, епохи в усій її суб'єктивно-об'єктивній складності і багатовимірності. Б. Асаф'єв переконаний, що існує безпосередня спорідненість музичних явищ з вербальною мовою, зазначав, що кожна епоха створює і в оперній, і в симфонічній, і в романсній творчості певну суму символічних інтонацій (звукокомплексів). Вони виникають у сталому співзвуччі з поетичними образами й ідеями, конкретними відчуттями (зоро-

вими, м'язово-моторними), вираженням афектів. Так утворюються надзвичайно сталі асоціації, що не поступаються значеннєвій словесній семантиці. В. Суханцева (праця «Категорія часу в музичній культурі») підкреслює велике значення інтонаційної теорії не лише для музикознавства. Ця теорія виконала важливі функції — уможливила науково аргументовано подолати дуалізм змісту та форми в музиці, дослідити структури музичної образності, виявити глибинні «механізми», що пов'язують буття музичного процесу із соціальним. Теорія інтонації не обмежується суто музичним мистецтвом і на базі музичного матеріалу звернулася до глибинних основ соціального буття, конкретно-історичних форм культури.

Проблеми музичних інтонації та мислення розглядали й інші музикознавці. На думку сучасного українського музикознавця В. Москаленка, інтонаційність — це позапоняттєва система спілкування індивіда зі світом, яка інформує в моторній тілесно-характеристичній (оптичній чи акустичній) формі про його ситуативний емоційно-психологічний статус. Він наголошує на існуванні в сучасній музикознавчій теорії загальноприйнятого розуміння структури інтонаційно організованої діяльності музичного мислення як послідовності трьох ланок: «інтонаційна модель — інтонування — інтонація».

Поняття «музичне мислення», на думку В. Москаленка, передбачає будь-які прояви музично-творчої діяльності — композиторів, виконавців, слухачів, котрі активно і творчо сприймають музику. У розумінні музичного мислення існують два підходи: *мислення про музику* (що більше притаманно діяльності інтерпретаторів, дослідників музики) та *мислення музикою*.

М. Михайлов пов'язує музичне мислення з інтонаційністю, яке можна визначити як мислення музично-образними уявленнями, що засвоєні пам'яттю за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду, результату повторюваного музичного сприйняття. Подібною є позиція Ю. Холопова, котрий у статті «Музичне мислення сьогодні» зазначає, що музичне мислення — це оперування музичними образами згідно з логікою краси і поєднання їх у музичні звукові структури.

Ідея Г. В. Ф. Гегеля щодо ієрархічності змісту та форми в музиці набула розвитку в музикознавчій теорії. У 30-ті рр. XX ст. Б. Асаф'єв створив концепцію музичної форми як *процесуального явища*. Проблему форми науковець аналізує («Музична форма як процес») у контексті її взаємозв'язків із суспільною свідомістю і доводить, що

основа форми як організації музичного матеріалу — принципи не індивідуальної свідомості, а соціальні. Він обґрунтовує положення, що «творчість стимулюється *сприйняттям*». Основа сприйняття — виокремлення із загального контексту відомих інтонаційних комплексів, які допомагають засвоєнню та розумінню твору.

Ідеї Б. Асаф'єва розвинули В. Цуккерман, Л. Мазель, Вл. Протопопов, Ю. Тюлін, Н. Горюхіна. У 70-ті рр. XX ст. відомий музикознавець В. Бобровський розробив функціональну теорію музичної форми, яка втілилася в працях «Про перемінність функцій музичної форми» і «Функціональні основи музичної форми». Музична форма та її складові, на його думку, мають *функціональний* і *структурний* компоненти. Під функцією розуміється все те, що стосується смислу, ролі та значення форми, а під структурою — те, що пов'язано з будовою, зовнішніми ознаками. Функціональне розуміння музичної форми дослідник поширює на лад, метр, тематику. В. Бобровський розвиває ідею Б. Асаф'єва щодо наявності в будь-якому творі мистецтва тріади: *імпульс* (І), *рух* (М) та *завершення* (Т). Для В. Бобровського ця тріада набуває загального значення в межах твору: це — три основні види надфункції музичного розвитку, що виявляються на всіх його рівнях. Музикознавець доводить ідею про рухомість музичної форми, яка проявляється в постійному поєднанні та змінюваності функцій її частин. Твердження В. Бобровського щодо змінності функцій музичної форми, тобто її рухомості, змінності в процесі розвитку, виникло на основі дослідження глибинних процесів у музичній формі і стало відображенням руху в самій композиції.

Аналізу музичного мислення, зокрема логіки розгортання й існування композиції музичного твору, присвячено працю Є. Назайкінського «Логіка музичної композиції». Вона стала результатом узагальнень і спостережень щодо особливостей композиції в процесі розвитку європейської професійної музичної культури. Її новаторство полягало, насамперед, у дослідженні не форми, а загальних законів часового розгортання музичної композиції. Головне завдання праці — визначення поняття «*композиція*». Науковець наголошує, що композиція має ознаки різних конкретних музичних форм, водночас необхідне відокремлення композиції від часових структур інших рівнів, які виникають у процесі імпровізації. Дослідження Є. Назайкінського надають змоги краще осмислювати *музику некомпозиційного типу*, яку можна спостерігати в східній музичній культурі, а також у сучасній професійній академічній музиці.

На думку Є. Назайкінського, головним є те, що наявна смислова частина композиційної структури, яка має змістову логіку і формування якої відбувалося впродовж тривалої еволюції. Логіка музичної композиції, як і інтонаційний синтаксис, є спільною для композитора, виконавця та слухача. Вона дозволяє спостерігати змістовий процес розвитку образів, емоцій, думок, що надає змоги виконати його згідно з композиторським задумом та художньо сприймати його. Учений сприймає композицію цілісно, від конкретного музичного твору вона відрізняється тим, що є узагальненою моделлю твору, яка розгорнута в ідеальному композиційному часі. Музикознавець покладав в основу своєї праці ідеї В. Бобровського, котрий розрізняв «форму як даність» та «форму як принцип». *Форма як принцип — єдинична ідеальна модель композиції.*

Навіть послідовність розділів книги Є. Назайкінського узагальнено, як уважають науковці, відображає логіку побудови музичного твору великої одночастинної форми. Музикознавець підкреслює, що композиція (як особлива часова організація) притаманна лише автономним, завершеним і однозначно зафіксованим (у пам'яті, нотах, звукозаписові) художнім об'єктам. Учений наголошує, що до доби авторства в музиці не існувало композиції ні як діяльності, ні як форми художнього музичного продукту. Отже, поняття композиції в європейській музичній культурі датується XV–XX ст., коли виникла диференціація професій композитора і виконавця, а також остаточно було віднайдено форми фіксації та принципи відтворення музики. Є. Назайкінський зазначає, що композиція притаманна не будь-яким формам музики, а лише тим, що оформлюються як твір. В інших формах музичної діяльності діють закони, подібні до композиційних. У народній пісні музика організується в часі текстом, його формою і змістом, фабулою, ритуальною діяльністю, обрядом, природними позамузичними умовами.

Під час визначення сутності музичної композиції Є. Назайкінський указує на її первинну якість — наявність реалізованого у творі часового плану його розгортання, що характеризується в межах вищого масштабно-часового рівня сприйняття особливим ритмом у послідовності частин, їхніми функціональними співвідношеннями. Саме композиція втілює художній зміст і керує слухачьким сприйняттям. Він аналізує дві форми існування музичного твору: процес становлення та завершений запис (може бути представленим у вигляді нот, записаним на електронному носіїві). Якщо зауважити, що різні слухачі запам'ятовують і сприймають твір по-різному, то та

частина, що є спільною в їхній пам'яті та сприйнятті, відіграє роль інваріанта твору.

Розгляд Є. Назайкінським специфіки форми та змісту музичного твору, як аналізу, базується на філософії Г. В. Ф. Гегеля, котрий наголошував на ієрархічності діалектики форми та змісту. Загалом твір являє собою нерозривну єдність форми та змісту, аналіз якого може надати нового уявлення про поєднання в ньому матеріального й ідеального, конкретного та загального.

Аналіз проблеми сприйняття в музиці складного змісту подається в Є. Назайкінського через *аксіологічний підхід*. Саме система ціннісних підходів до художнього твору, що склалася історично, відіграє головну роль у сприйнятті. Відповідно до неї і до того, наскільки вона засвоєна слухачем, твір постає в контексті загальнокультурної ситуації, особливостей його індивідуальних якостей, як феномен мистецтва, акт виконання, демонстрація авторської мови, стилю тощо. Усі ці аспекти сприйняття, що надають змоги оцінити формально-змістове ціле з різних позицій, залежать від композиційної, коли є спрямованість на оцінку розгортання музики як процесу, що скеровується музично-подієвою логікою. Музикознавець розглядає правильність композиції твору, коли все композиційне слухач сприймає як сюжетне і саму композицію — як процес подій. Під час розгляду логіки композиції слухач може сприйняти й три типи відображення, що утворюють систему: *характеристичне — емоційне — логічне («етос — пафос — логос»)*.

Ідея взаємозалежності між фактурою, синтаксисом та композицією Є. Назайкінського наближає його концепцію до *музичної семіотики*. Він зазначає, що фактура виконує функцію *музично-просторової організації звучання*, а композиція стосовно звучання є *музично-часовою організацією*: фактура в музиці — це художньо цілеспрямована тривимірна *музично-просторова конфігурація звукової тканини*, що диференціює та поєднує по вертикалі, горизонталі й глибині всі компоненти. Функції фактури є багатоманітними, у кожному конкретному творі вони взаємодіють, складаючи своєрідність фактурного висновку. Основні функції — це *конструктивно-координуюча, композиційно-процесуальна, жанрово-стилістична і тематична*.

Серед проблем логіки музичного твору, у якій концентруються основні художні властивості, його відповідність законам мислення і сприйняття, що є *основою задуму, канонів музичної форми, а також цілісність та органічність*, які зумовлені не лише композиторською думкою, але й законами реального життя. Музикознавець зазначає:

музична логіка є складним об'єктом для естетико-теоретичного дослідження. Є. Назайкінський аналізує теоретичні та філософські праці, присвячені цій проблематиці. Це «Музична логіка» Г. Рімана (1873), «Музична форма як процес» Б. Асаф'єва. До аналізу музики з позиції логіки звертався також О. Лосєв «Музика як предмет логіки». А. Сохор у статті «Соціальна зумовленість музичного мислення та сприйняття» розмежовує музичну логіку відповідно до трьох різноманітних масштабно-часових рівнів музичного розвитку і сприйняття та розрізняє «логіку поєднання великих одиниць тексту в розділах форми, частин циклу та твору загалом (*композиційний рівень*)». Логіка відіграє роль осягнення свідомістю слухача проявів закономірностей музичної системи.

Отже, концепції Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора й інших фахівців з музикознавства характеризуються високим рівнем методологічного обґрунтування, що пов'язано з безпосереднім впливом попереднього розвитку філософії музики, дослідженням процесу мислення, змісту та форми в музиці, інтонаційності як носія емоційної змістовності.

4.3. Поняттєвий апарат методології музикознавства

Кожному науковцеві слід знати *основні методологічні поняття*, до яких належать *музикознавство, методологія, провідні галузі музичної науки, зовнішні і внутрішні фактори (чинники) її розвитку*. Водночас виокремлюються *об'єкти* (музикознавство як наука, її методологічний апарат, діяльність музиколога, музикознавча теорія), *пізнавальні рівні, проблематика і функції музичного наукознавства* (термін В. Медушевського), *управлінська, прогностична, аналітична й аксіологічна* (О. Кулапіна).

На думку А. Сохора, *правильна методологія — запорука і необхідна умова будь-якого дослідження*. Дійсно, без методологічних засад не може існувати жодна з наук, оскільки методологія — це основа дослідження, на якій «розгортається» вирішення тієї чи іншої проблеми.

Музикознавство — наука, яка поєднує наукову і художню творчість, презентує систему гуманітарних, соціальних знань про музичне мистецтво (Є. Назайкінський, Н. Гуляницька, О. Кулапіна).

Загальноприйняту в музичній науці *методологію музикознавства*, або метамузикознавства, можна розглядати як у *вузькому*, так і в *широкому значеннях*, а саме як:

- вивчення певних категорій, принципів, підходів, методів дослідження музикознавчих об'єктів і предметів;

- пізнання складної системної організації знань про музичну науку, яка має власний методологічний апарат (до нього належать, окрім суто музикознавчих загальнонаукових категорій, принципів, методів, прийомів, засобів);
- самопізнання (аналіз) самої музичної науки, тобто виявлення її сутності, смислової константи, а також дослідження закономірностей, напрямів, тенденцій, процесів, які відбуваються в її просторово-часовому розвитку, зокрема синтез з іншими науковими сферами, можливе прогнозування цих процесів, управління ними тощо (К. Зеньків).

Поширене розуміння методології музикознавства відповідає ідеї В. Медушевського, котрий розглядає означену галузь як *музичне наукознавство*, яку (в широкому аспекті) також можна визначити і як *структурне музикознавство*, під яким розуміється цілісне системне утворення (конструкція), наповнюваність кожного компонента конкретним змістом, виявлення його сутнісних ознак.

Провідні галузі цієї науки — історичне і теоретичне музикознавство — звернені до головного об'єкта — специфіки авторського стилю музичного твору. Саме в ньому, на думку А. Буцького, як у вузлі, перехрещуються «маршрути» будь-якої практичної діяльності у сфері музики, будь-якої музичної науки.

Як відомо, **об'єктом** музикознавства як складової мистецтвознавства є *музика*, яка вивчається з різних точок зору: *в часовому, історичному вимірі (існування об'єкта в соціумі) або в глибинному, аналітичному (структура об'єкта, логіка його організації)*. Нині спостерігається зближення провідних напрямів музичної науки, їхнє взаємопроникнення, що зумовлено спільністю і своєрідним «запозичуванням» тематики, проблематики, методологічних засобів вивчення. Предмети музикознавчого дослідження настільки різноманітні, глобальні та глибокі, а отже настільки «голографічні», що розгляд їх був би надто тривалим.

Багатоаспектність вивчення музичного твору виникла закономірно, і це пояснюється впливом *двох основних факторів розвитку*. З одного боку, це *диференціація* знань про музику, що виявляється в ґрунтовному вивченні основного об'єкта, а з іншого — їхня *інтеграція*, тобто взаємодія наук у системі мистецтва (Б. Мейлах). Знаковими є зв'язки в останній третині ХХ ст. музичної науки з *естетикою, семіотикою (семіологією), соціологією, психологією, філологією, акустикою*, а також із *системно-структурним, комплексним, герменевтичним, синергетичним, інформаційним, культурологічним* та іншими

науковими підходами. Поняттєво-змістовий аспект більшості із цих підходів розкрито в методологічному дослідженні Н. Гуляницької «Методи науки про музику» (2009). Усі вони продуктивно розвиваються в музикознавчому контексті, основуючись на традиційних, базових підходах і методах.

Нині коло актуальних музикознавчих проблем значно розширюється, оскільки інтеграційні процеси поповнюють й оновлюють спектр наукових знань і практичну сферу діяльності, що сприяє впровадженню нових наукових галузей, спеціальностей і професій, які функціонують у межах музикознавства (зокрема музична психологія, педагогіка, журналістика, інформатика, арт-менеджмент, медіа-комунікації тощо). У будь-якому разі нові напрями і спеціальності привносять у сучасну музикологію нові ідеї.

Сфера інтересів музикознавця-методолога сфокусована на вивченні *чотирьох основних* методологічних **об'єктів**:

- музикознавства як самостійної науки;
- методологічного апарату музикознавства;
- музикознавчої діяльності та її ресурсів, продуктів і послуг;
- музикознавчої історії й теорії (Ю. Рагс, Н. Гуляницька, І. Польська, А. Демченко, Л. Ніколаєва та ін.).

Надзвичайно широкою є палітра дослідження музичного музикознавства, відбита в його проблематиці: *філософський, загальнонауковий, конкретнонауковий* (власне музикознавчий) *рівні* пізнання. Серед *тематичних напрямів* загальнонаукового рівня — особливості та закономірності розвитку музичної науки, структура музикознавства, різновиди й специфіка музикознавчої діяльності, її наукові та художні методи, принципи, категорії, основні методологічні функції, емпіричні і теоретичні константи, спадкоємність розвитку наукових концепцій, аксіологічний аналіз теорій, співвідношення теорії й практики. Багатогранною є також проблематика спеціально наукового рівня, це — методи вивчення конкретних дисциплін або предметних наук музикознавства, таких як історичне і теоретичне музикознавство (гармонія, поліфонія, музичний аналіз), фольклористика, музична критика, акустика, оперна драматургія та ін.

У методології музикознавства реалізуються чотири основні *функції*, які умовно можна визначити як *управлінську, прогностичну, аналітичну й аксіологічну*. Принципового значення набуває вислів В. Медушевського: чим повніше музикознавство використовує метод і зміст загальнолюдського мислення, тим багатограннішим і пліднішим є його професійний метод.

4.4. Методологічне осмислення музикознавства

На думку сучасного методолога музикознавства Ю. Бичкової, методологія — це сфера науки, що вивчає її структуру й логічну організацію, співвідношення з практичною діяльністю, яка визначає місце певної науки в системі знань, вивчає підходи і методи наукового дослідження.

Внутрішніми функціями методології є: аналіз цілей і завдань, предмета, змісту і форм наукової діяльності, поняттєвого апарату й операційної логіки науки. Методологія — це форма пізнання науки. Методологічне знання є узагальнюючим, пов'язаним з теоретичним та історичним знанням. У методологічному знанні відбувається безпосереднє відбиття суб'єктивно-операційного компонента наукової діяльності. Існує принциповий збіг структури методології, відображення закономірностей і властивостей реальної предметної сфери, її складу і ракурсів. Методологічний рівень пізнання — це основна форма розуміння метаоб'єктів.

Методологія музикознавства має багаторівневу структуру, що зумовлено складністю і багатолікістю об'єкта музикознавчого дослідження — музичної культури і музичного мистецтва, їхніх багатогранних зв'язків з іншими сферами людського життя, культури, мистецтва й науки.

У музикознавстві, як і в інших науках, виокремлюють чотири рівні методології: *філософський* (фундаментальний, універсальний), *загальнонауковий*, *конкретнонауковий* або *спеціальнонауковий* рівні, які взаємопов'язані, інтегровані, синтезовані, диверсифіковані. Існує думка, що теоретичне мислення, історичний опис, аналіз музичного твору — це різні способи пізнання законів та явищ музичної культури.

Філософський рівень методології. Проблема пізнання музики (музичної творчості, культури) — це основне питання методології музикознавства. Основними інструментами пізнання музики є наукові підходи і методи, а також естетична інтуїція. Подальшого дослідження потребує питання щодо форм пізнання музичного твору, розкриття в ньому духовного життя людини, відбиття соціального значення, якого воно набуває в музичному мистецтві. Важливу роль відіграє взаємозв'язок пізнання музики з проблемою пізнання людиною духовного життя інших людей. Пізнання змісту і форм (механізмів) художнього спілкування — одна з найважливіших сучасних проблем.

Діалектична логіка — учення про універсальні закони розвитку матеріального світу і духовного життя людини — основа дослідження

культурології, мистецтвознавства загалом, музичного мистецтва і культури зокрема. Саме вона сприяє виявленню принципів об'єктивності та пізнавальної активності суб'єкта в музикознавчому дослідженні; визнанню ролі чуттєвого (слухового), асоціативно-образного і логічного в процесі пізнання музичних явищ. У музикознавчих дослідженнях особливу роль відіграють *категорії діалектики* (явище та сутність, причини і наслідок, закон, зміст, форма та ін.).

Важливе значення в музикознавчих дослідженнях мають *спостереження та експеримент* як методи наукового дослідження. Як відомо, *спостереження* — метод дослідження, що використовується на початковій стадії наукової роботи, суть якого полягає в первинному описі предметів, явищ, процесів об'єктивної дійсності (дескриптивний метод). *Експеримент* — науково поставлений дослід, цілеспрямоване вивчення музичних явищ у точно враховуваних умовах. Водночас значну роль відіграють знання попередніх знань і гіпотез, а також інтерпретація отриманої в процесі спостереження й експерименту інформації. У цьому сенсі важливе поєднання *дескриптивного, аналітичного та синтетичного методів дослідження*.

У сучасних музикознавчих дослідженнях використовуються *закони формальної логіки* — науки про знання (знання, отримане через раніше встановлені істини, без звернення до досвіду). Важливу роль відіграють поняття, їхні різновиди, порівняння, методи подібності й відмінності, класифікація понять, судження, індуктивні та дедуктивні умовиводи, виявлення причинного зв'язку явищ.

Для молодого музикознавця важливого значення набуває осмислення сутності таких понять, як *аналогія, гіпотеза, доведення й спростування*, знання *законів* формальної логіки як умови культури музикознавчого дослідження.

Математичні методи в музикознавчих дослідженнях дозволяють проаналізувати кількісні величини як умови точного знання. Особливу роль в акустичних дослідженнях та інших сферах музикознавства відіграє математика, є можливість застосування математичної логіки в дослідженні структури музичної мови, стилю, для обробки результатів конкретного соціологічного дослідження.

У сучасній музичній науці використовується й статистичний метод аналізу явищ музичного мистецтва, а також *кібернетичні* методи, застосування комп'ютерів, Інтернету в дослідницькій і педагогічній діяльності музикознавця.

Наука, крім понять та категорій, має власні *підходи і методи* дослідження, специфічні методи, засоби та критерії пізнання,

що відрізняють її як від повсякденного, так і від інших, ненаукових форм пізнання.

Метод, як відомо, — це засіб теоретичного вивчення, дослідження або практичного здійснення будь-якого явища або процесу. Наукове дослідження — це вивчення за допомогою наукових підходів і методів явищ та процесів, аналіз впливу на них різних факторів, а також вивчення взаємодії між ними. Видатний учений-фізіолог І. Павлов зазначав, що успіх наукової роботи залежить від досконалості методики дослідження, і що нерідко нова методика сприяє новим досягненням.

Основою розробки кожного наукового методу є *методологія*, тобто сукупність методів, засобів, прийомів вивчення в їхній певній послідовності.

Загальним, універсальним методом пізнання є *діалектична логіка*. Один із її основних принципів — діалектика історичного і логічного. Ці два методи є загальнонауковими.

Історичне — це реальний процес розвитку певного предмета чи явища. *Логічне* — теоретичне відображення історичного на основі аналізу взаємозв'язків і взаємодії аспектів предмета в його розвитку до його результату, історичний підхід полягає у вивченні генези явищ, процесів у закономірному історичному розвитку, хронологічній послідовності його етапів, коли кожний попередній етап є передумовою наступного. У разі логічного — явища вивчаються у взаємозв'язках, аналізуються, класифікуються, зіставляються з іншими.

За рівнями пізнання методи поділяють на *емпіричні та теоретичні*, які взаємопов'язані і використовуються в наукових дослідженнях у будь-якій галузі.

Емпіричні методи охоплюють комплекс досліджень, орієнтованих на збирання й аналіз конкретних фактів з використанням спеціальних методів (*опитування, анкетування, інтерв'ювання, експеримент, математичні й статистичні, спостереження, оцінка, перевірка практикою*), відбивають дійсність через призму її зовнішніх зв'язків і відношень, фіксують зовнішні прояви процесів і подій, містять усе те, що доступне «живому» спогляданню. Емпіричний рівень оснований на досвіді, чуттєвому сприйнятті, відчутті, уявленні. Емпіричні знання базуються на фактах, виявлених емпіричним чином, показаннях приладів (записаних у протокол, зведених у таблицю чи поданих графічно). Але констатація наслідків спостереження

не є науковим пізнанням. Воно стає науковим, коли дослідник виявляє причинний зв'язок між різними явищами, вивчає *фактори*, які керують тими чи іншими процесами.

Теоретичні методи ґрунтуються на емпіричних, систематизують наявний матеріал, керуючись принципами внутрішнього зв'язку і внутрішніх закономірностей явищ, що спостерігалися. Це — пізнання сутності явища, відбір інформації й абстрактне мислення, яке охоплює систему понять, суджень, абстракцій, часткові й загальні теорії. Теоретичне є головною складовою наукового знання.

Ці два види пізнавального процесу органічно пов'язані. Абсолютизація одного з них зумовила виникнення двох напрямів у теорії пізнання: *емпіризму* та *раціоналізму*. Відповідно до емпіризму, єдиним джерелом і критерієм пізнання є чуттєвий досвід, у раціоналізмі — розум. Виокремлюючи теоретичне мислення від чуттєвого досвіду, відчуттів, раціоналізм абсолютизує поняття, чисте мислення.

За функціями, які вони виконують у пізнанні, методи поділяються на *систематизації, пояснення та передбачення*.

До найважливіших загальнонаукових методів належать аналіз і синтез, індукція та дедукція, порівняння й аналогія, моделювання, гіпотеза, системно-структурний метод.

Аналіз — метод, який передбачає вивчення предмета за допомогою уявного, теоретичного або практичного поділу його на складові (частини, ознаки, властивості, відношення об'єкта). Кожна з частин розглядається окремо в межах цілого. У музикознавстві цей метод застосовується для вивчення різних явищ на базі аналізу музичних форм, історико-стильового, порівняльного, історико-контекстуального, аксіологічного, цілісного підходів та методів.

Синтез пов'язаний з аналізом. Це — метод вивчення об'єкта в його цілісності, взаємопов'язаності частин. Він надає можливості поєднати частини предмета, що був поділений у процесі аналізу, виявити зв'язок між ними та розглянути предмет як єдине ціле.

Індукція — метод, згідно з яким загальний висновок щодо ознак множини елементів формулюється на основі вивчення окремих ознак у частині елементів однієї множини (від конкретного до загального). Наприклад, вивчення творчості кількох композиторів будь-якої національної школи або історичного періоду дозволяє дійти висновків про ознаки цієї національної школи (або епохи) загалом.

Дедукція — метод логічного висновку від загального до окремого. Об'єкт досліджується спочатку загалом, а потім вивчаються його окремі складові (від загального до конкретного).

Аналогія — це пізнання одних предметів і явищ на основі їх подібності до інших. Так, музикознавці, вивчаючи нові музичні форми (наприклад, ті, що виникли у XX ст.), аналогом вважають традиційні, які сформувалися в композиторській практиці (двочастинна, тричастинна, варіаційна, сонатна, рондо).

Моделювання — метод, який ґрунтується на заміні предмета або явища, які вивчаються, на його аналог, модель, що містить основні ознаки оригіналу. У XX ст. моделювання набуло поширення не лише в теорії, але й мистецькій практиці, зокрема музиці («метод творчості за моделями» в мистецтві І. Стравинського).

Абстрагування — метод відволікання, який надає змоги переходити від конкретних питань до загальних понять і законів розвитку.

Гіпотетичний метод застосовують у разі, коли немає достатньо матеріалу для вивчення тієї чи іншої проблеми, здобуте знання ще не забезпечує розуміння суті предмета, який вивчається, проте подальше дослідження неможливе без хоча б елементарного уявлення про цю суть. Гіпотеза — науково обґрунтоване припущення, що висувається для пояснення певного явища чи процесу, яке після перевірки може виявитися правильним чи хибним. Гіпотеза завжди має певний ступінь імовірності. Підтвердження гіпотези перетворює її на достовірну теорію або закон.

У кожній галузі науки на основі загальнонаукових методів сформувалися методи конкретнонаукові, що ґрунтуються на досвіді її історичного розвитку.

Музика пододала значний і складний шлях розвитку (з точки зору наявності в кожній епосі різних мистецьких явищ). Музичне мистецтво XX — початку XXI ст. відбиває зміст людського буття; воно співвідносне із заключним періодом становлення культури, що свідчить про *необхідність розробки нової методології аналізу музичної культури*, де актуалізуються еволюційні питання, онтологічні порівняння музики різних епох та культур, пошук оптимальної позиції щодо подальшого розвитку музичної культури.

Пошуки нових способів аналізу творів мистецтва — одне з головних завдань сучасної науки. Актуалізація зазначеного зумовлена двома моментами. Перший стосується узгодження відкритих та сформованих попередньою практикою аналітичних досліджень мистецьких і культурних явищ та визначення їхньої можливої перспективи в культурному просторі сучасності. Слід зауважити: класичні методології можуть і надалі розвиватися (здебільшого в контексті кількісного охоплення різноманітних культурно-мистецьких явищ),

зумовлюючи нові відгалуження для таких аналітичних практик, однак вони не досягнуть суттєво нового рівня, оскільки кожна з них виникла в попередній період становлення культури, що передбачає відповідний ракурс аналізу творів мистецтва, мистецьких і культурних акцій. Лише в поєднанні з якісно новими підходами ці методи можуть зберігати актуальність нині, адже аналізувати, наприклад, музику американських мінімалістів чи сонористику Лігеті, Пендерецького, не залучаючи до цього процесу підходів дискурсаналізу, абсолютно безперспективно, що доводить необхідність оптимального вирішення означеної проблеми.

Другий момент ґрунтується на засадах підпорядкованості аналітики реаліям сучасної культури і створення якісно нової методології аналізу творів мистецтва й передбачає *обов'язкову актуалізацію культурного контексту*, зокрема образний тип (культури), темпоральність, процесуальне буття, структурну зумовленість, історичний, метаісторичний аспекти, адже саме вони є фундаментальними детермінантами, що визначають смислові засади художнього буття культури. І саме ці моменти здебільшого ігноруються чи недостатньо висвітлюються в багатьох теоріях культури та концепціях аналізу творів мистецтва.

Отже, слід визначитися щодо базових позицій методології аналізу сучасної музичної культури, яка ґрунтується на принципах *інтенціоналізму* та співвідноситься з інтенціональним дискурсом. Вирішення поставленого завдання корегує не лише практику аналізу творів сучасного мистецтва, але й відповідним чином можливості та перспективу дослідження українського музичного мистецтва й інших національних культур.

Оскільки вище наголошувалося на актуалізації культурного контексту, логічно виклад основного матеріалу розпочати з трактування феномену культури, її процесуального буття та структурної зумовленості. Закономірно, що в новітньому музикознавстві сформовано історико-контекстуальний метод дослідження явищ музичного мистецтва.

Незалежно від змісту будь-якої концепції мистецтва і культури, *структурний фактор* (структуральний аспект) завжди суттєвий у її формуванні. Різноманітні теорії культури загалом зводяться до двох фундаментальних концепцій: *циклічної та лінійної перспектив*. У першому разі акцентується на повторюваності циклів, становленні та занепаді культур, у другому — структуральність співвідноситься з динамікою культурного розвитку, у якому виникають певні

структурні утворення. Більшість науковців ґрунтується на смислових засадах першої: культура трактується як суспільний організм, який проходить чотири етапи (періоди) становлення — символічний, класичний, романтичний, інтенціональний. У межах розвитку певної культури і метакультурному бутті ці етапи простежуються: Середньовіччя, Відродження, XVI ст. — символічний період; Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст. — класичний період; культура XIX ст. — романтичний період; культура XX ст. — інтенціональний період. На метарівні: давні культури — символічний період; Антична культура — класичний період; Візантійська і Європейська культури — романтичний та інтенціональний періоди.

Смисловий зміст сучасної культури зумовлюють: завершальна (інтенціональна) фаза становлення європейської культури (значною мірою і світової); завершення епохи Риб і початок епохи Водолія; завершальна фаза першого (темного) п'ятитисячолітнього періоду Калі-Юги (Залізної ери) і настання світлої п'ятитисячолітньої фази (у межах Калі-Юги); очікування піднесення, ініційованого народженням Нової культури, яка в різних релігіях і культурах по-різному визначається. До цього слід додати формування глобалізаційного культурного простору, що передбачає вирішення питань, пов'язаних насамперед з проблемами сутності такого простору, співвідношення з ним буття інших культурних центрів і конкретних культур, подальшого розвитку світової культури.

Таким чином, можна визначити *три смислові моменти*, які є основою буття музичної культури сучасності: 1) завершальна фаза культурного і метакультурного розвитку; 2) полікультурне буття та глобалізаційний культурний простір; 3) проміжний стан розвитку сучасної культури (культурне буття на межі різних історичних періодів) і формування смислових засад майбутньої культури.

Визначені пункти актуалізують такі питання: чи достатньо ці позиції відображені в сучасних музикознавчих дослідженнях? Чи розроблена методологія і термінологія (відповідно, й концепція) для такого аналізу? Чи є підстави для пропонування нової методології дослідження творів мистецтва зокрема та культурного буття загалом?

Якщо розглянути становлення світової музичної культури, можна простежити акцентуації, зміст яких відповідає тим чи іншим реаліям культурного простору певних культур та періодів їхнього становлення. Так, стародавня музика, Середньовіччя й Відродження, поруч із розглядом з теологічних та філософсько-естетичних позицій, вивчаються з точки зору своєрідних трактувань музики і суто

музичних засад, притаманних добі. Музику класицизму та романтизму пропонується вивчати на основі жанрово-стильової і структурної перспективи. Звідси посилюється увага до творчого портрету композитора, його стилю, структури музичних творів, розвитку жанрів тощо. Водночас зосередженість на філософському контексті доби класицизму й епохи романтизму сприяє вивченню музичної творчості геніїв XVIII–XIX ст. Музичне мистецтво XX – початку XXI ст. розглядається як завершальний період розвитку світової культури, що актуалізує питання еволюційного начала, смислових порівнянь із музикою різних епох та культур. Отже, очевидно: сучасне музикознавство має базуватися на інших позиціях, порівняно з попередніми періодами розвитку культури. Якщо на початку і в середині XX ст. переважали інерційні тенденції і значною мірою підпорядковували наукову думку попереднім позиціям, то нині таке ігнорування запитів сучасності, уважають дослідники, є ознакою відсталості і консерватизму.

Важливу роль у сучасній науці має посідати процесуальне буття культури, зокрема музичної, і особливо *фактор звершеності* (звершеності). Це пов'язано з інтенціональною фазою становлення, фазою, коли культура зосереджується (виникає можливість і необхідність такого зосередження) на своєму образно-смысловому типі (образно-смысловій сутності), звершеності розгортання відповідної програми й аналізу пройденого шляху. У кожному з періодів становлення культури виникають ті чи інші мистецькі явища, які проходять розвиток і належать до відповідних принципів процесуального буття культури: у символічному (Середньовіччя, Відродження) – смислового; класичному (Новий час, Просвітництво) – ідентичного; романтичному (XIX ст.) – динамічному; інтенціональному (XX ст.) – функційному. І власне призначення культурного простору передбачає зовсім іншу смислову конфігурацію мистецьких досліджень, ніж у попередніх періодах. У перших трьох періодах культурні й художні явища підпорядковуються динамічному процесові та співвідносяться з активним розвитком культури. Тому аналіз мистецьких явищ у цих межах логічно має виконуватися на відповідних засадах культурного буття, водночас як у XX – поч. XXI ст. культурні та художні явища співвідносяться з екстенсивним і завершальним розвитком культури. Саме це пояснює особливості інтенціонального періоду: відсутність принципово нових стилів, розвиток стильових, неостильових, постстильових, астильових і жанрових проекцій та компіляцій, загалом підпорядкування художнього буття культури

принципові культурної інтроспекції й компіляції або принципу *інтенціоналізму* — смисловій, буттєвій і виражальній універсаліям заключних етапів процесуального буття будь-яких явищ. Відповідно, аналізувати мистецькі і культурні явища цього періоду слід з урахуванням специфіки такого буття.

Окреслені позиції підтверджують висловлену думку щодо необхідності якісно нової концепції аналізу художнього буття культури, здатної пояснити особливості сучасного мистецтва, культурні та мистецькі явища ХХ — початку ХХІ ст., минулого української культури, як і інших культур, спрогнозувати майбутній культурний розвиток.

Аналіз наукових джерел надав можливості узагальнити існуючі нині методологічні підвалини та методи музикознавчого дослідження.

Методологія музикознавчого дослідження — це багаторівнева *структура*, яка відображає багатоаспектність і багатовимірність об'єкта музичної культури та мистецтва. Музикознавче дослідження ґрунтується як на універсальних філософських і загальнонаукових підходах та методах, так і на конкретнонаукових, спеціальних методах історичного й теоретичного музикознавства.

Загальнонаукові підходи і методи дослідження зумовлені *єдністю* теоретичної парадигматики гуманітарного знання: історичний; міждисциплінарний (інтердисциплінарний); системний; цілісний; структурний; культурологічний; соціокультурний; герменевтичний; феноменологічний; семіологічний; компаративний; когнітивний; іконологічний; комунікативний; психологічний; аксіологічний; біографічний; джерелознавчий та ін.

Історичні методи: історико-генетичний, історико-стильовий, історико-типологічний, історико-контекстуальний, історіографічний та ін.

Теоретичні методи: метод інтертекстуального аналізу, музично-семіотичний, музично-текстологічний, жанрово-стильовий, жанрово-типологічний, інтерпретаційний, структурно-функціональний, музично-аналітичний, музично-семантичний, змістово-тематичний, інтонаційний, поліфонічний, гармонічний, музично-виконавський, музично-психологічний, музично-композиційний, аналіз музичних форм та ін.

Наведена класифікація методологічних підходів і методів музикознавчого дослідження не цілком досконала, умовна, однак нині вона є своєрідним «науково-методологічним орієнтиром», здатним спрямувати науковця на вибір адекватної парадигмально-методологічної бази дослідження.

4.5. Особливості досліджень у теоретичному музикознавстві

В еволюційному розвитку теоретичне музикознавство набуло власного методологічного потенціалу, запозичуючи пізнавальні можливості філософських (універсальних), загальнонаукових, конкретнонаукових, спеціальних підходів і методів. Однак упродовж тривалого часу їхнє використання було, зазвичай, латентним, існувала спрощена система поділу їх на загальні та спеціальні. У сучасних музикознавчих дослідженнях спостерігається утвердження методологічної складової, що забезпечує вірогідність (достовірність) отриманих результатів і висновків наукового дослідження, зумовлює виникнення синтезованих напрямів музикознавства.

Музичні факти пізнаються переважно за допомогою відомих музикознавчих методів. Такі дисципліни, як історія й теорія музики (гармонія і контрапункт, форма, інструментування та ін.), що вивчають композицію музичного твору, формують фундамент науки про музику. Історико-теоретичні дисципліни продовжують, оновлюються і трансформуються, «працювати» на свій предмет.

Однак посилилися, особливо останнім часом, *інтердисциплінарні тенденції*, що спостерігається в гуманітарному знанні. Ідеї синтезу, інтеграції, взаємодії наукового знання особливо поширилися в 60–80-і рр. XX ст., триває це і нині. Нові течії в музикознавстві — особливий напрям дослідження, аспекти і категорії якого перебувають лише на стадії становлення (Н. Гуляницька).

Останнім часом методологічною базою музикознавчих досліджень стають філософські універсальні підходи і методи, серед яких особливе місце посідають: *діалектична логіка, детермінізм, ізоморфізм, індукція, дедукція* та ін.

У сучасних музикознавчих дослідженнях широко використовуються пізнавальні можливості загальнонаукових підходів і методів, адаптовані до «предметного поля» музикознавства. Це є свідченням того, що новітнє музикознавство прагне активної інтеграції в науковий простір, набуває ознак міждисциплінарності (інтердисциплінарності, комплексності, цілісності). На цій засадничій базі формуються такі міждисциплінарні утворення, як *музична герменевтика, психологія, соціологія, аксіологія, культурологія* та ін.

Використання наукових підходів і методів інших наук (культурології, соціології та ін.) не лише суттєво збагачує теоретико-методологічну базу музикознавчих досліджень, яка тривалий час

перебувала в стагнації, а й стимулює музикознавство до вироблення власних *конкретнонаукових підходів і спеціальних методів наукового дослідження*.

Особливо плідним у музикознавчих дослідженнях є використання методів гуманітарних наук, їхнє органічне поєднання з музикознавчими підходами і методами. У разі застосування методів гуманітарних наук вони набувають специфічного музикознавчого забарвлення: музична герменевтика, музична система, музична компаративістика, музична семіологія (семіотика), музична соціологія, музична психологія, музична естетика тощо. Розглянемо найефективніші з них у сучасних музикознавчих дослідженнях.

У новітніх музикознавчих дослідженнях активно застосовується **міждисциплінарний (інтердисциплінарний) підхід** — поєднання теоретичного музикознавства з філософією, естетикою, психологією, культурологією, семіотикою, аксіологією тощо. Він надає змоги всесторонньо вивчити як музикознавство загалом, так і окремі його складові — мелодію, гармонію, поліфонію тощо.

Міждисциплінарний (комплексний) підхід зумовлений різноаспектністю і багаторівневістю реальних музичних об'єктів, процесів та явищ. Можливими складовими методології комплексних музикознавчих досліджень можуть бути: акустика, фізіологія, психологія, естетика, семіотика, культурологія, герменевтика тощо. Необхідною передумовою використання міждисциплінарного підходу є виокремлення вирішального ланцюга-фактора, який синтезує дії різних детермінант розвитку певного музичного явища (об'єкта, процесу).

Пов'язаний з міждисциплінарним так званий *цілісний аналіз*, актуалізований на сучасному музикознавчому підґрунті Г. Консоном у статті «Цілісний аналіз у контексті наукової методології» (2010).

Цілісний аналіз явищ дійсності як науковий метод, спрямований на пізнання істини, в історії наукової методології посідає особливе місце: поняття цілісності, синонімічне поняттю буття, у гносеологічному освоєнні світу є ключовим. Воно визначає певну загальну характеристику об'єкта (об'єктів), які вивчаються: інтегрованість, самодостатність, автономність, протиставленість оточенню, пов'язану з їхньою внутрішньою активністю; характеризує якісну своєрідність, зумовлену притаманними їм специфічними закономірностями функціонування та розвитку. Тобто для розуміння цілісності явищ дійсності необхідна інтегрованість спеціалізованих наукових знань.

Метод цілісного аналізу в музикознавстві — це універсальна багаторівнева науково-інтегративна система музично-філософського

осмислення світу, де якісна своєрідність етапів аналізу (інтонація, образ, концепція, стиль, епоха) розглядаються в контексті наукової методології (музичного, етико-філософсько-естетичного, психологічного, літературно-лінгвістичного, культурологічного, фізико-математичного методів аналізу) (Г. Консон).

Існують два типи методу.

Перший тип — *власне цілісний*; це аналіз цілого твору або його частини (В. Цуккерман). Його мета — виявлення ідеї твору, зв'язків форми та змісту, а також образної характеристики. Аналіз базується на певній одиниці музики — мотиві або інтонації. Отже, у цілісному аналізі існують три пов'язані рівні, які становлять *певну ієрархію*: мікро- (інтонація), медіа- (образ) і макро- (концепція).

Згодом з'явився другий тип (В. Цуккерман).

Другий тип — *цілісний аналіз вищого рівня*, у якому відбувається його поєднання з аксіологічним (ціннісним), стильовим та іншими. Отже, до перших трьох параметрів методу цілісного аналізу додається ще два: аналіз стилю композитора (і його школи), а також характеристика його епохи. Перший розглядається як мегарівень аналізу, другий — як метарівень.

Таким чином, *систему цілісного аналізу* вищого ґатунку становлять п'ять рівнів: *мікро-, медіа-, макро-, мега- та мета-*, в інтегруванні яких охоплюється різна якісна своєрідність на всіх «поверхах», «глибинах» і «широтах» пізнання дійсності.

У сучасному українському виконавському музикознавстві Д. В. Андросова розробила метод *нового цілісного аналізу музики*. Його сутність полягає в тому, що аналізується не лише композиторський текст, але і його виконавська інтерпретація, без якої музичний твір як художня цілісність неможливий.

Методи філософського аналізу. Як і в усіх системних дослідженнях, основою методу цілісного аналізу є не моністичний принцип, а сукупність багатьох принципів, *своєрідний контекст методу*, що мають ієрархію, зумовлену типами аналізу, специфічними принципами операціональності. У цьому разі під контекстом розуміється той аспект тексту, який взаємодіє з аналізованою одиницею, а будь-яка взаємодія означає зв'язок, що забезпечує об'єднання (Г. Консон).

Головними в системі цілісного методу є ті, що вироблені в межах *філософських наук*: логіки, гносеології (науки про пізнання), антропології (науки про людину), онтології (про буття), епістемології (вивчення природи пізнання), феноменології (філософії свідомості), аксіології (науки про цінність явищ), метафізики, етики, естетики

та ін. Ієрархія ця пояснюється тим, що філософські методи завжди визначали загальні напрями дослідження, принципи підходу до об'єкта, що вивчається, інтерпретацію отриманих результатів. Тому зрозуміло те, чому основою цілісного аналізу є *діалектика* або *метод взаємозв'язку, змінюваності та розвитку*.

Загальнонауковими методами є гносеологічні методи *дедукції* й *індукції*.

У процесі використання *перше* дослідження спрямоване від *загального* до *часткового*, яке пізнається лише через загальне. Метод дедукції є основою цілісного аналізу І. Рижкіна, котрий завжди базувався на характеристиці образного змісту твору. В. Цуккерман уважав, що під час початкового розгляду досліджуваного твору слід оцінити особливості музики й отримати уявлення про тип образності; він надає розуміння, яким чином в узагальненому плані відбувається розвиток людини; відтворюючись у процесі аналізу, він допомагає «поставити на своє місце» окремі аспекти твору, *пов'язати* окремі елементи музичної мови з художнім *цілим*.

Другий метод — індукції — протилежний за змістом і структурою (від *часткового* до *загального*) — базується на фундаментальному обґрунтуванні крупних і незначних структурно-технічних величин з метою виявлення у творі узагальненого результату. Такий метод був характерним для цілісного аналізу Л. Мазеля, котрий на основі дослідження певних деталей (функцій) здійснював у музиці художні відкриття. Обидва ці методи в аналізі музики ґрунтовно висвітлені в працях В. Цуккермана.

Серед загальнонаукових методів одним з основоположних є *структурний*. Важливу роль в упровадженні структурного методу відіграв Арістотель. Створення ним фундаментальної опозиції, що виявлялася в поняттєвій дихотомії форми і матерії, конституїровано у філософії як одну з парних категорій: *форми* та *змісту*, а потім в експериментальних науках, зокрема в музикознавстві. У методі цілісного аналізу ця дихотомія набула поширення як його *базисна основа*. Б. Гаспаров називає структурним той аналіз, який фіксує внутрішню структуру предмета дослідження, абстрагування від його матеріального втілення (акустичних характеристик) і конкретних обставин його функціонування в суспільстві.

У науці застосовується *класифікаційний метод* — упорядковуючий системний поділ певного явища за темами або видами. Класифікування і дефініціювання С. Аверинцев визначає як мету подан-

ня думки: пояснення сутностей у їхній статичній тотожності собі. Цей метод став органічною складовою цілісного аналізу В. Цуккермана.

До загальнонаукових також належать *історичний метод*, базований на реконструкції, критичному осмисленні історії і виявленні в ній внутрішніх причинно-наслідкових зв'язків. У цьому методі існує поділ на два способи: *іманентний* (статичний) аналіз і *генетичний* (історичний) аналіз.

Основоючись у цілісному аналізі на історичному методі, І. Рижкін, Л. Мазель і В. Цуккерман підкреслювали, що одна з умов успішного розвитку історичного музикознавства загалом — усвідомлення сутності історичного методу як особливого способу наукового дослідження соціальної дійсності.

У контексті філософських методів А. Бергсон розробив *іманентно-динамічний*. Він є метафізичним, інтуїтивним, що перебуває у сфері спіритуалізму. Завдяки такому методу досліджуються причини внутрішнього розвитку твору, ідеї «життєвого прориву». Його аналогом у музиці є методи Є. Курта і Б. Асаф'єва. Останній, захопившись працями швейцарського музикознавця, пояснив явище симфонізму. Іманентно-динамічний метод вдало використовував В. Цуккерман для аналізу життєвих явищ, тобто цей метод також став частиною цілісного аналізу.

На базі інтеграції філософських і музично-теоретичних методів сформувався особливий *музично-філософський метод* (А. Лосєв), у якому музика аналізується як аналог фізичного світу, музичне буття — як усезагальна й неподільна єдність і взаємопроникненість послідовних частин і моментів (А. Лосєв, Б. Асаф'єв, Л. Мазель, І. Рижкін).

У контексті розгляду музики як аналогу фізичного буття виокремлюється *когнітивний* метод аналізу, оснований на рефлексивно-еквівалентному світовимірі. Його основоположником, як відомо, є Р. Декарт. Цей метод і метод цілісного аналізу майже тотожні в аспекті формування ймовірної образності як розуміння смислу зовнішньої і внутрішньої форм предмета чи явища.

Серед теоретичних методів виокремлюється *асоціативний*, оснований на зв'язку між зображеннями. Асоціативність мислення під час цілісного аналізу, хоча і не є доказом цілісності досліджуваного предмета, сприяє його смислорозумінню, центронуванню типів і видів. Близьким до методу асоціативного аналізу є *порівняльний*, де один об'єкт або предмет порівнюється з іншим.

До важливих належить також метод *дистрибутивного (бінарного) аналізу*, основою якого є семіотика: кожен елемент досліджується з точки зору того, яке місце в тексті він посідає стосовно інших елементів. Сума позицій такого елемента називається його поділом у тексті або дистрибуцією. У музиці метод бінарних опозицій (Б. Яворський) виявляється зокрема в протиставленні інтонаційного предикта — ікту, неустою — устою.

З бінарним аналізом пов'язаний *аналіз «суміщення функцій»* (або суміщення функцій) (С. Ейзенштейн), котрий використовується в мистецтві кіномонтажу. Його основою є розгляд одного й того самого змістово-смыслового комплексу в різних масштабах, організації частин і цілого за принципом «золотого перетину», змістово-смыслових відповідностей між частинами різних масштабних рівнів, а за всім цим необхідністю й «нещадного нав'язання ідей». Цей метод став основою *концепції художнього відкриття* (Л. Мазель), сутність якої — вивчення образного змісту твору у зв'язку з виразними засобами музики в їх історичному та фондоутворювальному значеннях.

Метод суміщення функцій у сфері структури став однією зі складових учення В. Бобровського про *змінність функцій* музичної форми. Його зв'язок із цілісним аналізом пояснюється тим, що в дослідженні процесуальної форми можна ґрунтуватися на поясненні руху форми рухом змісту.

До складу філософських належить метод *естетичного аналізу*, під яким розуміється метод аналізу музичного твору, що містить категорії від прекрасного до потворного. О. Потебня в художньому творі виокремлював три образні параметри: *зміст* (або ідею), який відповідає почуттєвому образу; *внутрішню форму*, у якій проявляється цей зміст; *зовнішню форму*, у якій об'єктивується художній образ. Образний аналіз, розроблений у працях О. Потебні, а в літературі та мистецтві — А. Луначарським, став *естетичним фундаментом методу цілісного аналізу музичного твору*.

У сфері естетичного аналізу використовується *калістичний метод* (Ю. Холопов). Слово походить від грецького «калокагатія» (давньогрец. «kalos»), входить до складу поняття «калокагатія» (*kalos kai hagatos*), означає «гарний» і «хороший». Калокагатія була етико-естетичним ідеалом давньогрецької культури, базованим на гармонії духовної і тілесної досконалості. Тому в основі калістичного аналізу — етична, тобто внутрішньо змістова сутність ідеалу, а також зовнішня — формальна складова ідеалу. На відміну від калістичного,

підґрунтям цілісного аналізу є сукупність виявлення естетичного й етичного змісту в єдності.

У сфері естетичного аналізу також перебуває і *ціннісний*, завдання якого (Ю. Холопов) — з'ясування якісного рівня музики. Метод ціннісного аналізу спрямований на виявлення *калістичного значення змісту*. Основоположники цілісного аналізу вважали ціннісний аналіз його важливою складовою. Важливу роль у розвитку методу аксіологічного аналізу музичного твору відіграла кандидатська дисертація А. А. Мізітової.

У межах образного аналізу сформувався *метод виявлення музичного змісту*, який розглядається як «монокатегорія», не пов'язана з філософською категорією «форма» (В. Холопов). Музичний зміст поділяється на «спеціальний» (інтрамузичний — притаманний лише музиці) і «неспеціальний» (екстрамузичний — той, що побутує не лише в музиці, а й поза нею: ідеї, предмети зовнішнього світу й емоції). Виявлення музичного змісту, від якого залежить форма, завжди перебуває в центрі цілісного аналізу.

Естетичний метод аналізу став базисом *морфологічного підходу* (М. Каган), ґрунтованого на діалектичному виявленні специфіки конкретних форм художньої творчості та їхніх взаємозв'язків, переходів однієї форми в іншу, їхніх взаємовпливів і поєднання. У результаті дослідження таких взаємовпливів доведено їхню відносність, рухливість, здатність до якісної зміни своєрідності. Для виявлення такої своєрідності сучасний науковець має розглядати динаміку різноманітних зв'язків між усіма формами мистецтва в історичному розвитку, інакше кажучи — тісніше поєднувати логічний та історичний методи дослідження (М. Каган). Отже, цей метод аналізу базується на взаємодії логічного та історичного методів аналізу.

Таким чином, за допомогою загальнотеоретичних методів, зокрема філософського аналізу, які є основою цілісного, операціональні дії останнього здійснюються за законами логіки. Завдяки такому логічному (у поєднанні з історичним) методу дослідження, уважає Г. Консон, у музичному мистецтві визначалися об'єктивні закони людського буття в їхніх історичному процесі та діалектичній інтегративності.

Методи психологічного аналізу. Важливе значення в музикознавчих дослідженнях мають *методи психологічного аналізу*.

Класичним методом психологічного аналізу вважають аналіз *«фабули і сюжету»* (Л. Виготський), який інколи називають психологією форми. Фабула — це первісний матеріал для твору. У ній

відбивається зовнішній аспект подій, а в сюжеті — внутрішній, у якому виражена інтерпретація обраного художником матеріалу. У музиці зазвичай використовується подібний до нього метод «*дії та контрдії*». Метод виявлення *парадоксального протиріччя і природності* Л. Виготського був визнаний застосовним у музиці.

У психології методи дедукції й індукції конкретизуються *інтеріоризованим та екстеріоризованим* типами аналізу. Перший пояснюється виходом у психологічний світ, в інтонаційну сферу твору (Є. Назайкінський). Такий тип характерний ученим, котрі розробляли проблеми інтонацій (Б. Яворський, Б. Асаф'єв).

Другий тип характерний для концепцій І. Рижкіна і В. Цуккермана.

У синтезі образного і психологічного методів аналізу (в психомузикознавстві) виник *синестетичний* (Н. Коляденко). За допомогою синестетичного аналізу на основі характерного для нього асоціативного суміщення чуттєвих елементів досліджуються глибинні пласти музичного тексту. Завдяки цьому аналізу в асоціативному мисленні людини виявляється приховане формування рухливої «людської тканини» образу в його первісних звукових, пластичних, ритмічних, колірних і контурних зв'язках.

Таким чином, за допомогою *операційних дій психологічного аналізу*, який є своєрідним концентром цілісного, можна з'ясувати не лише *зовнішній прояв* образного змісту твору, але й *внутрішній*, у якому розкривається *глибинний підсмісл* того, що відбувається.

Методи філологічного аналізу. Своєрідний науково-методологічний зв'язок філософських і психологічних методів аналізу забезпечують *філологічні підходи* (літературний або літературознавчий та лінгвістичний) до аналізу музичного твору (Г. Консон).

Одним з основних філологічних методів дослідження музики є метод, за допомогою якого аналізується *поетика літературної мови*, зокрема слова. У поетиці останнього розрізняють дві неподільні форми: *зовнішню* (розбірливий звук, зміст) і *внутрішню* — найближче етимологічне значення слова, той спосіб, за допомогою якого передається зміст. Обидві ці форми в теоретичній поетиці поєднуються поняттями *образу й ідеї* (О. Потебня).

На базі інтеграції методів лінгвістичного аналізу (семантичні аспекти у вивченні всіх рівнів мови) та поетичного — розгляду «поетичних творів крізь призму мови», об'єднавчу роль відіграє *структурно-поетичний*. Уважається, що мовний матеріал впливає на поетичну форму: звукова форма поетичної мови безпосередньо

залежить від фонологічної структури мови. Можна використовувати й інші типи досліджень, що розглядають фактичний, психологічний, психоаналітичний і соціологічний аспекти вивчення за загального підпорядкування поетичній домінанті аналізу через взаємодію різних рівнів аналізу (Р. Якобсон). Цей метод є близьким до цілісного, однак у ньому є недостатньо розробленими питання поділу структури на певні рівні та співвідношення між вищими і нижчими рівнями. Вищий рівень — образний, нижчий — музично-мовний (Л. Мазель).

Також важливим у цілісному аналізі є *проблемний* — своєрідна ланцюгова реакція запитань, розбір, оснований на поєднанні проблемних ситуацій. Цілісність і проблемність у дослідженні літератури є показником якості аналізу (Т. Браже). Проблемність у цілісному аналізі (як і в інших аналітичних методах) визначає мету дослідження.

На основі поєднання літературознавства й етико-філософського напрямку сформувався *метод вивчення конфліктології*: виявлення різних типів конфліктів — внутрішньоособистісного, міжособистісного, героя з народом, а також різних стадій конфлікту. Головним є те, що конфлікт розглядається не як деструктивне явище, а як центрування авторського мислення. Шкала конфліктів і конфліктантів звично застосовується до трагічних творів, у яких сфокусована проблематика життєвих протиріч. Висвітлення цієї шкали вможливить проникнення в «генетичний код» жанру трагедії.

Метод *топосного аналізу* — розгляд сюжетних мотивів, завдяки якому у творі конкретизується образна система, аналізуються музична мова, сюжетні мотиви.

На межі декількох стильових напрямів у літературознавстві виник метод *інтертекстуального аналізу*, у якому відбувається кореспондування образів твору з попередніми і наступними, дотичними до мотивів та ідей. Його специфікою є орієнтація на міжтекстові зв'язки (наприклад, між лібрето опери і літературним першоджерелом) або одного й того самого мотиву у творах різних композиторів. Під інтертекстуальним аналізом часто розуміють дослідження сутнісної структури музичного твору, у якій містяться численні образні трактування.

Отже, метод інтертекстуального аналізу пов'язаний із цілісним через дослідження образу, який в інтертекстуальному аналізі набуває нового смислу і ознак інтегративного образу.

У межах лінгвістики виник *семіотичний аналіз*, у якому центральними є поняття «знак» і «знакова система». Визнання семіотики як науки про знаки, що виникла на зламі XIX–XX ст., належить

американському математикові Ч. С. Пірсу. Семіотика (від грецьк. — semeion) — наукова дисципліна, що вивчає створення, структуру й функціонування різних знакових систем, які зберігають і передають інформацію. Знак — це предмет або явище, що репрезентує (представляє, заміщує) інший предмет чи явище. Знак завжди пов'язаний з оточенням. У музиці знаки розуміють як «знаки — образи», «знаки — символи», «знаки — індикатори». Їхні об'єктивні властивості і зв'язки пояснюються тими системами, у яких вони взаємодіють у конкретному контексті (Л. Мазель).

Із семіотичним пов'язаний *семантичний метод*, за допомогою якого здійснюється вивчення музичної мови, смислу. Існують два види семантичного аналізу: науковий і художній. Предметом дослідження семантичного аналізу є сфера музичної лексикиграфії або теорії музичних значень. Уважають, що реалізація семантики («світіння смислу») відбувається не в кожному елементі окремо, а в елементі як складовій цілого, у багатоаспектних відношеннях між кожною частиною цілого (один з одним і із самим цілим). Із семантичної точки зору досліджується зміст твору, усвідомлюється його багатоманітність, акцентується на інтризі й аспектах інтерпретації: композиторській, музикознавчій і слухачькій (І. Стогній). Художній варіант семантичного аналізу в цілісній єдності з науковим підходом застосовував В. Цуккерман.

На межі лінгвістичного й історичного методів аналізу виник *етимологічний*, оснований на вивченні найменших мовних одиниць — етем, за допомогою яких розкривається динаміка розвитку музичної мови, її первісні значення і залучення через неї до історичного контексту. На детальному аналізі музичної мови, її образного вираження й у зв'язку з контекстом епохи базується і цілісний аналіз.

З методом семантичного аналізу пов'язаний *стильовий*, який має філософську базу. Стильовий — це аналіз стилю, оснований на виявленні стилістичної системи композитора порівняно з іншими. Часто стиль розглядають з гносеологічної й естетико-семіотичної точок зору. У межах першої стиль пов'язується з діяльністю людини, у межах другої — з єдністю змісту і форми (В. Медушевський).

Оскільки стиль досліджується і в мовних деталях, і в співвідношенні змісту з формою, фахівці вважають, що він може бути представлений на мікро- і макрорівнях. Вивчення внутрішніх взаємозв'язків елементів надає можливості сформувати уявлення про цілісність стилю. Дослідження його у зв'язку з іншими стилями дозволяє оцінити його оригінальність і новизну.

Стильовий аналіз виникає на базі *стилістичного* (детального, функціонального). Його ознаками є стилістичні знаки, пов'язані зі стилем як цілим прямими та зворотними зв'язками. Розрізняють чотири поняття стильового аналізу: моностилістику, полістилістику (дифузну і колажну), стилістичний синтез та еклектику (проміжні типи між моно- й полістилістикою).

Вивчення стилістичної, стильової специфіки композитора або його окремого твору зазвичай є метою досліджень основоположників методу ціннісного аналізу. Водночас результати вивчення мікросвіту виводяться спочатку на стильовий — мегарівень, а потім — на контекстний — метарівень. В інтегративно-координаційній функції наведених методів центральне місце посідає *образний аналіз*, який об'єднує всі інші.

Методи аналізу точних наук. Гуманітарно-наукові методи аналізу, що локалізуються в системі цілого, часто доповнюються елементами *методів точних наук* (Г. Консон). Пояснюючи акустичні та мелодичні зв'язки тризвуків, Л. Мазель використовує геометричні поняття: «концентричний квадрат», «ортогональна проекція зрізаної піраміди», «точка сполучення ліній, що поєднують кути двох квадратів», зв'язок ліній «плаского зображення з відчуттям їхнього руху (спрямованості) в третій вимір», «зображений в італійській перспективі паралелепіпед з прозорою середньою гранню».

Під час дослідження класичної гармонії Л. Мазель застосовує не лише термінологію, а й методи аналізу з геометрії, механіки і фізики (відцентровні та доцентровні сили). Вивчаючи функціональні зв'язки акордів, методи аналізу з фізики і механіки, тоніку й домінанту вчений порівнює з опорою і вантажем, субдомінанту — з піднімаючим, а потім спускаючим вантаж важелем.

У музикознавстві особливого поширення набуло запозичення з фізики *відцентровних і доцентровних сил*. У розгляді субдомінанти як конфлікта тоніки музикознавці вважають, що однією з причин конфлікту є переважання відцентрової спрямованості субдомінанти, протилежної доцентрованої спрямованості домінанти, і що відцентровий рух субдомінанти є рухом «угору» (Л. Мазель).

У сучасних дослідженнях методи аналізу, запозичені з точних наук, також використовуються. Н. Тифтикіді, наприклад, за їхньою допомогою визначає рівень інтонаційної напруженості. Як одиницю виміру інтонації він увів поняття «тасис», що в перекладі з грецької означає «напруженість». Остання визначається як сума протилежно спрямованих двох звуків, які утворюють мелодичну інтонацію.

Подібні сполучення музично-теоретичних методів та методів, запозичених з точних наук, характерні для ХХ ст., пов'язані з тенденцією зближення наукового і художнього методів пізнання дійсності. На його основі виник *епістемологічний метод*. Поєднання в ньому художніх і наукових засад стало можливим завдяки образному мисленню людини, «образним апіоризмам», що є підґрунтям людського розуму. Вони є регуляторами буття людини у світі і визначаються як «духовна матриця» (Л. Гербер).

Поєднання наукового й художнього методів пізнання дійсності на основі образного мислення людини відбувається під час цілісного аналізу. Таким чином, *сполучення музичного аналізу з математичним* набуло актуальності й стало перспективним інтегративним явищем у методі цілісного аналізу. Завдяки поєднанню, у музичному методі відбуваються постійні, якісно своєрідні оновлення, властиві відкритій і саморозвиваючій системі.

Методи музично-теоретичного аналізу. Мікроаналіз — стилістичний — конкретизується в музиці сукупністю *музично-теоретичних різновидів аналізу* (Г. Консон). До них, передусім, належать:

1. *Інтонаційний*. Б. Асаф'єв вважає його цілісним. В. Холопова поділяє інтонації на: емоційно-експресивні (мелодійні, ритмічні, сонорні), предметно-зображальні, жанрові, стильові та музично-композиційні. В. Цуккерман, досліджуючи музичний світ П. Чайковського, використав образно-інтонаційний аналіз на рівні «мелогенези», дослідив сталі інтонації-геноми емоційного наповнення в ліриці композитора та генезу їхнього перетворення на ліричні інтенсивні мелодії.

2. *Мотивний*, який, по суті, виконує ті самі функції, що й інтонаційний, за допомогою мотиву або мотивної системи можна охарактеризувати концепцію, зміст і драматургію твору.

3. *Ладоритмічний* (Б. Яворський), у якому розкриваються принципи часового руху та причинно-наслідкові зв'язки між стійкими і нестійкими звуками. Центральним поняттям тут є «третон», на основі якого створюється елементарний осередок звукового тяжіння. У результаті злиття таких чарунок формується лад. Особливістю аналізу ладогармонічної специфіки твору є його зв'язки з ритмом (реалізації ладових тяжінь у часі) та виразністю музики. Свою теорію ладового ритму Б. Яворський розглядав як цілісне вчення про музичну мову. Прибічником теорії ладного ритму, а також дослідником народних, штучних і орієнтаційних ладів та гармонії були учень Б. Яворського В. Цуккерман, а потім І. Рижкін.

4. *Аналіз гармонії*. Хрестоматійний тип такого аналізу висвітлено в підручнику І. Дубовського, С. Скребкова, В. Соколова, С. Євсєєва. Значний внесок у розвиток вчення про гармонію в Україні здійснив Т. Кравцов. Аналіз гармонії як цілісного явища, єдиного художньо-психологічного процесу в значенні «погляду», за термінологією Е. Курта, у її зв'язках із різними етапами історичного розвитку. Е. Курт називає цей вид аналізу аналізом «підвищеного типу». Цю точку зору поділяв також Л. Мазель.

5. *Матричний*, в основі якого — аналіз *взаємозалежного мелодико-гармонійного обороту* як єдиної характеристики музичного процесу. Цю точку зору поділяє І. Істомін у концепції матричного аналізу, посиляючись на принцип «перцової індукції» Л. Мазеля як загально визнаний та основоположний. Отже, *основною матричного аналізу* є такий самий принцип, що і в цілісному, — *розгляд акордової вертикалі у зв'язку з її мелодичністю*.

6. *Образно-тематичний* — основа теорії Б. Асаф'єва про три функції розвитку — $i : m : t$. Під час аналізу розвиток теми розглядається не в одній площині, а в декількох: внутрішньотематичній, внутрішньокOMPIЗИЦІЙНІЙ, а також образній. Відповідно до цього, *образ-тема як процес* — *цілісне явище, що є підґрунтям методу цілісного аналізу*.

7. *Метроритмічний* (теорія ритму, розроблена В. Холоповою). Його основи заклав В. Цуккерман, котрий досліджував їх у зв'язку з образно-жанровою природою музики. Цей аналіз, як і попередні, є важливою складовою цілого.

Методи культурологічного аналізу. Психологічний, літературний, лінгвістичний, стильовий і музично-теоретичний аналізи перебувають у сфері не лише філософських, але й *загальнокультурних* методів (Г. Консон). Вони входять до складу *культурології*, у систему якої, за класифікацією С. Левіт, інтегрується немало наук: культурфілософія, культурна і соціальна антропологія, соціологія культури, етнологія, семантика та семіотика, синергетика, культурпсихологія, історія культури, філологія. Зрілий етап культурологічного методу в музичній культурології Є. Прасолов визначає через взаємодію «естетичних відносин», «асоціативно-образного компонента художньої культури», здатність «узагальненого сприйняття змістових образів різних мистецтв», «естетичної ерудиції» та «загальнохудожньої компетенції».

Культурологічні методи пов'язані зі структуралістичною моделлю співвідношення «синхронії» і «діахронії», до них належать: *синхронічний і діахронічний методи*.

Синхронічний (системний) характеризується аналізом контексту культури сучасної для композитора епохи, що є критерієм точності. Передумовою такого методу є принципи мислення «в категоріях культури». Його почали розробляти Ф. де Соссюр і В. Віор. У сучасному українському музикознавстві значну роль у розвитку *підходу історичної синхронізації* до вивчення явищ музичної культури відіграють наукові розробки О. Маркової та представників її наукової школи.

Діахронічний (історичний) — діалогічний контекст культури — аналіз, який передбачає дослідницьке осмислення об'єкта вивчення з позицій історії. У сучасному українському музикознавстві в розвитку теорії діалогу М. Бахтіна діахронічний метод дослідження явищ музичної культури визначає наукові розвідки багатьох вітчизняних дослідників.

Означені методи, хоча і без використання назв, застосовували основоположники цілісного аналізу у своїх дослідженнях.

Культурологічний метод у музикознавстві (К. Жабинський) визначається взаємодією двох планів: *онтологічного* й *аксіологічного*. Онтологічний метод аналізу музики розробила українська дослідниця Л. Зайцева; аксіологічний — А. Мізітова. Особливе місце посідає метод *концепційного* аналізу (А. Демченко), суть якого полягає у виявленні образно-сміслового змісту як основоположної позиції, на основі якої реалізується індукційне «сходження від специфічно музичного до ширших, культурологічних і соціологічних категорій, а через них до осмислення загальнолюдського змісту, закладеного у творі». Як результат, музика розглядається як документ епохи, мистецтво, що моделює «образ світу і людини властивими йому засобами», формування знання «про світ і людину, відповідно до образно-семантичної системи мистецтва» (А. Демченко). Фактично, підґрунтям такого аналізу став різновид цілісного під назвою «вихідний», спрямований від музично-теоретичного до естетичного (В. Цуккерман). Енциклопедичний метод аналізу музики (О. Рощенко) передбачає розгляд музичного твору як енциклопедії, що відображає сукупність знань епохи про структуру і зміст всесвіту; нумерологічний метод аналізу музики розроблено на основі застосування філософських концепцій числа до вивчення музичного тексту, ономотологічний — на базі використання позицій філософії імені (О. Лосєв, П. Флоренський) до пізнання музичної драматургії як іменотворчого процесу.

Різномасштабне дослідження музичного явища було складовою цілісного аналізу. Відмінність полягає в новизні акцентів, які в дослідженні культурно-історичного контексту розставляються по-іншому.

Таким чином, операціональні дії загальнокультурних методів, що визначають цілісний аналіз, мають екстравертну спрямованість до історико-культурного дослідження явища в його різноманітних зв'язках зі стилем (стилями) та епохою, завдяки чому виявляються різноманітні, якісно своєрідні моделі художньої картини світу. Загальнокультурні методи в цілісному аналізі відіграють інтегративно-узагальнюючу роль, за допомогою якої результати дослідження виводяться на рівень макрокосмосу.

Існує думка (Г. Консон), що метод цілісного аналізу за своїми масштабами та концентрацією інших аналітичних типів є *метатеоретичним*. До його складу входять методи філософських, психологічних, літературних, лінгвістичних, точних наук, загальнокультурних і власне музикознавчих аналізів, які в його межах мають координаційні й субординаційні зв'язки, у результаті чого цілісний аналіз виявляється інтегративним і надзвичайно пластичним. Як провідний операціональний метод у ньому може проявлятися будь-який з означених (зі своїм поділом) метод або сукупність декількох. Тому в його компетенції аналізуються будь-які музичні явища від мікросвіту до макрокосмосу.

У сучасних музикознавчих дослідженнях використовується **системний підхід**, який дозволяє розглядати будь-яке музичне явище як *музичну систему* — множину взаємопов'язаних елементів, що створюють певну цілісність, єдність. Музична система, як вважають фахівці, має немало спільного із системою мовною, тому суттєвого значення набувають такі терміни, як *мова, одиниці мови, цілісність (ціле), частина і ціле — парадигматичні й синтагматичні відношення, знаковість мови, функції мови, синхронія і діахронія, генеративна теорія* та ін. (Б. Гаспаров, Л. Акопян, М. Арановський, А. Соколов, Ю. Хлопов та ін.). В українському музикознавстві значний внесок у розвиток системного методу здійснили І. Котляревський («Музично-теоретичні системи європейського музикознавства») та представники його наукової школи. Структуру музикознавства як системи вивчав О. Сокол.

Музичною одиницею, яка має смисл, може бути звук (і навіть частина звука — $\frac{1}{4}$ — тону й інші мікротони), група звуків — глас, модус (звукоряд), акорд, група акордів, тон, інтервал.

У музикознавстві системна методологія широко застосовується у двох типах систем: *модальній* і *тональній*. Модальна система — звуковисотна організація, «субсистемами» якої є *модуси* (modes), що мають свою індивідуальну структуру й смислоутворювальне значення. Модальна система (додекамодальна, гласова, церковні лади в іншій термінології) описана в працях Д. Разумовського, В. Металова, Ст. Смоленського, А. Преображенського.

Тональна система — звуковисотна організація, основою якої є *тоніка*, а також певний набір *функціональних відношень*. Класична тональна система — це ієрархічна організація, рівнями якої вважають відношення: а) «строїв» (тональностей, що утворюють тональний план); б) акордів (складають «сітку» функціонування співзвуччя). Згідно з музичним словником (2001), уся сукупність співзвуччя тональності становить ієрархічну систему, у межах якої, окрім тонічного тризвука — центру, до якого безпосередньо чи опосередковано тяжіють усі інші співзвуччя, найважливіші функції виконують субдомінанта й домінанта. Виокремлюють й інші системні утворення: художнє, ладове, жанрове, стилістичне, ритмічне, композиторське, виконавське та ін. У цьому контексті слід звернути особливу увагу на праці В. Металова, Ю. Тюліна, Л. Мазеля, Ю. Холопова, С. Способіна й ін.

Системний підхід у музикознавстві надає можливості розглядати музику як цілісний об'єкт, сукупність елементів, що взаємодоповнюють їх між собою і зовнішнім середовищем. Системний підхід має важливе значення для розгляду різних об'єктів музикознавства (музичний твір, музична мова, структура музикознавства тощо).

У музикознавчій науці широко використовується **структурний підхід**. А. Лосєв щодо нього зазначав: «Це є цілісність, однак цілісність поділена всередині себе таким чином, що розглядаючи все, що міститься в цій цілісності, ми не забуваємо про саму цілісність. Це і є *єдинороздільна цілісність, тобто структура*». Отже, відбувається структурування предмета дослідження. У музикознавстві широко застосовується метод структурно-функціонального аналізу; використовуються такі системно-структурні терміни, як і під час аналізу творів: *музичний елемент, функціональний зв'язок, структура, частина і ціле, ладотональна система, ритмічна система, опозиція, варіант, інваріант*. У межах музикознавства розвинувся один з найважливіших проявів структури — методологія аналізу тональної музики, розроблена школою Г. Шенкера «Структурне сприйняття».

Слід відзначити важливе значення **герменевтичного підходу** в музикознавчих дослідженнях.

Як відомо, герменевтика — це теорія інтерпретації текстів і наука про розуміння смислу. *Музична герменевтика* як наука сприяє розумінню, інтерпретації художнього твору. Музикознавство — це процес переважно тлумачення того, у чому полягає смисл твору, як він «побудований», яким чином організовано його часопростір, у якому середовищі сформувався, як вплинула на нього особистість автора-творця. У цьому сенсі музикознавство — багата знанням галузь, що має розвинутий інструментарій аналізу й інтерпретації музичних фактів, які накопичуються впродовж історії розвитку музики. Смисл музичного твору, що пройшов через «веб» (мережу) сприйняття, тлумачення й оцінки, народжується як певний музичний вислів про твір композитора. Серед тих, хто долучився до розробки музичної герменевтики, — Г. Кречмар, В. Ленц, А. Маркс, А. Шерінг, К. Дальхаус, У. Еко, О. Михайлов та ін.

У новітніх музикознавчих дослідженнях активно застосовується **компаративний підхід**, що дозволяє завдяки системі критеріїв виявити подібність і відмінність об'єктів, явищ, процесів, зв'язки та взаємовпливи музики регіонів, держав, народів світу. Компаративістика у своїй порівняльній суті має важливе методологічне значення в музикознавстві. Компаративний підхід у музичній науці виявляється на таких рівнях аналізу художнього твору:

- порівняння творів у надрах творчості одного автора (композитора, виконавця);
- порівняння творів різних авторів — одного чи різних історичних періодів, регіонів, країн;
- порівняння творів представників різних видів (жанрів, стилів) мистецтва (дослідження Я. Якуб'яка щодо відтворення шевченкового слова в спадщині М. Лисенка);
- порівняння різних науково-мистецьких шкіл, підходів та методів до одного предмета дослідження;
- вивчення структури інтертексту як специфічного прояву арт-творчості (І. Коханек);
- дослідження гіпертексту як культурної єдності, що поєднує різні тексти, що корелюються між собою (Н. Гуляницька).

У межах компаративного підходу діють *порівняльно-типологічний* і *структурно-типологічний методи аналізу*, які надають можливості порівняти об'єкти дослідження за характерними ознаками, класифікувати їх, поділити за показниками подібності й відмінності

на взаємопов'язані класи. Важливу роль відіграють *систематика* і *таксономія* як форми класифікації.

Серед поширених у музикознавчих дослідженнях — **семіотичний (семіологічний) підхід**.

Семіотика музики — один з нових напрямів сучасної семіотики мистецтва, що вивчає проблеми семіозиса музичних знаків, значення та інтерпретацію музичних текстів. Це вчення про *сутнісну природу й основні різновиди семіозиса в музиці*. Видатними теоретиками західної музичної семіотики ХХ ст. є Н. Бриндуш, А. Вієру, М. Грабоц, Р. Хеттен, К. Леві-Строс, Ж.-Ж. Натъез, Ш. Ніколеску, Р. Монелле, Ч. Розен, Д. Рінк, Н. Рюве, Д. Стефані, Г.-П. Шпрінгер та ін. У їхніх працях музика досліджується з доволі різних методологічних позицій (*семіотики, структуральної лінгвістики, постструктуралістичної філології, інформаційної естетики*) і трактується як *знаковий феномен, подібний до вербальної мови*.

Семіологія — наука про знаки. Музика як знакова система потребує особливого ставлення й особливого методу розуміння. Специфіку музичної семіології відзначили В. Медушевський у статті «Музичний стиль як семіотичний об'єкт», Б. Гаспаров, котрий ініціював професійний підхід до музичної мови як семіотичного об'єкта.

Для музичної семіотики останніх років характерні два підходи: перший — долучення музично-аналітичних процедур до знакових теорій з використанням відповідного опису (його частини); другий — здійснення музично-аналітичних процедур без орієнтації на семіотичні терміни, а по суті — у сфері семіотичної проблематики.

Музичні коди. За У. Еко, завдяки коду певне *означуване* пов'язується з відповідним *означальним*. Музичний код як «інтерпретант» сприяє розумінню, розкриттю «денотативного значення» (так званого вторинного коду — «лексикоду», завдяки якому визначають конотативні значення). Наприклад, семіотика монограм є проявом музичного коду.

Семіологічний аналіз музичного твору потребує виокремлення стилістичних прийомів, які дозволяють виявити притаманну йому неповторну своєрідність. Здійснити семантичний підхід до аналізу музичного твору — завдання, яке потребує особливої уваги до знакової і смислової природи музичного твору. За Дж. Каллером, окрім загальних закономірностей, у кожному творі слід визначати своєрідність (поодинокі), характерні семантичні ряди.

Феномен музичного семіозиса у ХХ ст. розглядається з позицій багаторівневості, суперечливості методологічних позицій та наукового усвідомлення як самого явища семіозиса, так і його соціального функціонування. Музичний семіозис зосереджений на *трьох загальних аспектах*:

- естетичних засадах обґрунтування музичного семіозиса;
- естетико-герменевтичному розумінні музичної знаковості;
- естетико-феноменологічному аспекті усвідомлення й сприйняття сучасної музики та процесу музично-семіозисного мислення.

Поняття «*музичний семіозис*» формується в межах семіотико-музикознавчих досліджень ХХ ст. Над проблемою семіозиса в структурально-лінгвістичному визначенні працювали представники різних шкіл сучасної семіотики, такі як: Р. Барт, У. Еко, Ю. Крістева, Ю. Лотман, Ч. Морріс, Я. Мукаржовський, А. Нестеров, Ч. Пірс, А. П'ятигорський, Ц. Тодоров, Р. Якобсон та ін. Але першоджерела традиції визначення поняття «семіозис» виникли ще в античності. Наукові праці, у яких проаналізовано естетику семіозиса та знака, надають певне уявлення про методологічні стратегії теоретичних праць таких дослідників, як У. Еко, Ю. Лотман, О. Лосєв, Ч. Морріс, Я. Мукаржовський, А. Нестеров, Ч. Пірс, Ю. Полулях та ін. Музична проблематика дослідження мови, мовлення, формотворення, тексту формується в загальному музикознавстві. Видатними теоретиками західної музичної семіотики є Н. Бриндуш, П. Булез, А. Вієру, М. Грабоц, Р. Хеттен, К. Леві-Строс, Ж.-Ж. Натъез, Ш. Ніколеску, Р. Монелле, Ч. Розен, Д. Рінк, Н. Рюве, Д. Стефані, Г.-П. Шпрінгер та ін. У вітчизняному музикознавстві лінгво-семіотичний напрям не набув належного метанаукового осмислення, ознак організованості, втім, його представлено змістовними й оригінальними музикознавчими дослідженнями. До цього напрямку належать (з деякими зауваженнями) праці Б. Асаф'єва, М. Арановського, Л. Березовчук, І. Бєленкової, Р. Волховського, М. Бонфельда, М. Бороди, О. Бурліної, І. Волкової, Б. Гаспарова, В. Гошовського, І. Земцовського, Д. Кірнарьської, О. Козаренка, Ю. Кона, М. Ланглебен, Ю. Лотмана, С. Мальцева, В. Медушевського, В. Москаленка, О. Нікітенко, Є. Назайкінського, Г. Орлова, І. Пяковського, О. Сокола, О. Сохора, Г. Тараєвої, Д. Терентьєва, В. Холопової, Т. Чередниченко, С. Шипа, Б. Яворського та ін. У сучасних українських естетиці та мистецтвознавстві взагалі можна констатувати відсутність систематичних розробок з музичної семіотики, чи не найголовніше місце посідають дослідження з національної фольклорної мови та музичних дія-

лектів (праці С. Грици, О. Мурзіної, І. Клименка, А. Іваницького та ін.), а також національної професійно-композиторської мови (праці Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, В. Іванова, О. Козаренка, О. Маркової, Л. Черкашиної, Ю. Ясинівського та ін.). Отже, йдеться про розуміння *музичного семіозиса як міждисциплінарного дослідження в сучасній філософсько-естетичній науці*.

Концепція музичного семіозиса набуває міждисциплінарного рівня, оскільки надає інструменти розуміння сучасного музичного простору, структурує музичне мислення й дозволяє розширити межі естетичного аналізу сучасної культури. Музичний семіозис визначає герменевтико-інтерпретаційний простір музичного буття, дозволяє усвідомити естетико-феноменологічні смисло-цінності музичної культури загалом. Дослідження музичного семіозиса як естетичного феномену стає однією з актуальних проблем сучасної української наукової думки, що вможливорює розширити проблемне поле сучасної естетики. Естетика семіозиса формує нові підходи до створення сучасного термінологічного апарату філософсько-естетичної думки, акцентувати на розумінні структури музичної знаковості, смисло-цінностей, особливостей естетичного сприйняття й усвідомлення сучасної музики.

Аксіологічний (ціннісний) підхід сформувався в структурі гуманітарного знання, активно використовується в музикознавчих дослідженнях. Цінності — це специфічні соціокультурні явища, що мають об'єктивну зумовленість художньої значущості та суб'єктивну форму їхньої оцінки. У разі застосування аксіологічного підходу слід зважати на діалектику особистісного, конкретно соціального і загальнолюдського в системі художніх цінностей. Загальнолюдські критерії є пріоритетними в оцінці художніх явищ. Обґрунтування, призначення й структуру ціннісного аналізу музики надав Ю. Холопов.

Загальнонауковий метод **моделювання** теж використовується в музикознавчих дослідженнях. Основні види моделей: фізичні конструкції, умовні зразки, схеми, логіко-математичні формули тощо. Існують і концептуальні моделі — розумове відображення механізмів функціонування системи. Приклади вивчення музичних явищ методом моделювання: знакові й графічні моделювання гармонічних процесів, тематичного розвитку, композиції, стилю, жанру музичного твору; нотний текст як модель музичного звучання; синхронічні таблиці і графіки — засіб орієнтування в історії музичної культури; засіб наочності в музичній педагогіці тощо. Однак цей метод має як

переваги, так і недоліки (схематизація, спрощення того, що не вкладається в межі моделі).

Постструктуралізм (деконструктивізм) критикує принцип раціональності, концепції цілісності тощо, прибічники цього напрямку в культурі є прихильниками ірраціонального, нестабільного, фрагментарного, випадкового. *Деконструктивізм* можна визначити як критику опозицій, що організують західну філософську думку: всередині — іззовні, душа — тіло, буквальне — метафоричне, мова — письмо, присутність — відсутність, природа — культура, форма — зміст (Дж. Каллер). Проблема деконструктивізму стала предметом дослідження музикології в 70-х рр. XX ст.

Бінарні опозиції (Ж-Ж. Натъє), пошуки нових смислів — характерні ознаки реконструкції. Це — пошуки нових смислів, фрагментування, нове тлумачення старих текстів.

Інтертекстуальність — один з аспектів компаративного дослідження, аналіз культурних явищ, який використовується стосовно художніх явищ постмодернізму. Пов'язаний із тим, що називається «постмодерністською чуттєвістю», тобто світосприйняття сучасної людини під час зміни культурних парадигм. За Ю. Крістєвою, інтертекстуальність — це текстуальна інтерпретація, яка відбувається в межах окремого тексту. Для того, хто пізнає, інтертекстуальність — це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст тлумачить історію і вписується в неї. Існує думка, що тексти слід розглядати не як ізольовані, незалежні, а як відгуки (responses) на інші тексти, що долучені до «нескінченного потоку взаємопов'язаних текстів» (Р. Барт).

Гіпертекст — важливе поняття для аналізу й опису музичних явищ. Суттю його в гуманітарних науках є те, що культура загалом, як і всі її фрагменти, зокрема звичайні вербальні (або музичні) тексти, розглядаються як цілісна структура, що складається із сукупності текстів, які певним чином внутрішньо і/або зовнішньо корелюються між собою (В. Бичков).

Інтертекст — це специфічний прийом створення сучасного арт-твору, смисл якого полягає у свідомому використанні цитат з інших текстів або ремінісценцій інших текстів, смислових посилань на них (В. Бичков). В українському музикознавстві теорію музичного твору як явища інтертексту розробила І. Коханек.

Постмодернізм. Учені підкреслюють його генетичну єдність з постструктуралізмом і деконструктивізмом. Узагальнюючим терміном є «постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодер-

ністський комплекс», що належить до інтердисциплінарного підходу, який поширений у різних сферах гуманітарного знання.

На початку 80-х рр. XX ст. в музикознавстві розпочинається процес переходу від загальнофілософських до специфічно музикознавчих питань (Х. Данузер, С. Трахтенберг, Х. Ліденбергер, Дж. Борстлен, О. Суботник, Д. Харвей, М. Перлофф).

Сутність розвитку музикознавства в 90-і рр. XX ст. визначають процеси інтенсифікації, інколи звужування музикознавчої тематики (П. Булез). Загалом складається враження помітної активізації наукового знання, спрямованості його на новий предмет — постмодерністське мистецтвознавство, яке розглядає як філософсько-естетичні, так і конкретно-музичні теми.

У кожній галузі науки на основі філософських і загальнонаукових підходів та методів сформувалися власні конкретно наукові й спеціальні підходи і методи. Однак донині не існує їхньої єдиної класифікації.

Найпоширенішими серед спеціальних теорій, підходів і методів у музикознавстві можна вважати *інтонаційну теорію* (Б. Асаф'єв, Є. Назайкінський, В. Медушевський, О. Маркова, Ю. Чекан, С. Шип), *теорію музичного мислення* (Є. Назайкінський, Н. Очеретовська, І. Пяковський, І. Котляревський), *теорію художньої інтерпретації* (Є. Гуренко, О. Меркулов, Н. Корихалова, В. Москаленко, О. Маркова, О. Рощенко), *теорію музичного стилю* (В. Медушевський, М. Михайлов, С. Скребков, Н. Горюхіна), *теорію жанру* (В. Боровський, А. Сохор, В. Цуккерман, Л. Шаповалова), *теорію фактури* (Ю. Тюлін, В. Холопова, Г. Ігнатченко), *музичної психології* (В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Костюк, Н. Савицька), *теорію музичного виконавства* (А. Альшванг, Г. Коган, Д. Рабинович, М. Смирнов, А. Лашенко, К. Мартинсен, В. Москаленко), так званий *цілісний аналіз* (В. Цуккерман, Л. Мазель, В. Медушевський, Г. Консон, Д. Андросова) та ін.

На думку О. Самойленко, провідного методологічного значення для музикознавчих дисциплін нині набуває **системно-епістемологічний підхід**, тобто виявлення структурно-функціональних зв'язків загальних апіорних основ музичної культури, притаманної їм метаісторичної спрямованості. Епістемі в цьому разі — ідеаційні смислові структури, що визначають формування і розвиток музичних значень (музичної семантики). Перспективними, значною мірою інноваційними методами науковиця наводить такі:

- *дискурсивний*, адекватний гуманітарному діалогу, пов'язаний з коментованими цитуваннями, виявленням «співрозмовників» у різних авторів, покликаний визначити «поле» проблеми як єдиний відкритий текст;
- *метод аналогій* (модифікація компаративного підходу) — фактологічне, предметно-ситуативне моделювання зв'язку понять, логіка міркувань, що передбачає порівняльний загальний розгляд художніх артефактів (зокрема як фактів творчості);
- *метод цілісного семантичного аналізу музики* — це естетичний, власне культурологічний, жанрово-стильовий, композиційно-стилістичний і текстологічний рівні, спрямовані на виявлення художнього «психологічного синтезу» й — за допомогою останнього — катарсису, а також того, що може свідчити про смисл музики;
- *метод «розуміючого діалогу»*, інтегративний стосовно всіх попередніх, ставлення до чужої наукової думки як суб'єкта діалогу, ініційованого автором дослідження, особистісна «вбудованість» у матеріал дослідження, підпорядкування його логіки логіці розвитку основних думок.

Ю. Бичков особливу увагу приділяє *методології аналізу музичного твору*: визначенню його статусу, аналізу, змісту і форми музичного твору, його жанровий і стилістичний специфіці. Учений розглядає музичну форму як конструкцію та процес, виокремлює *інтонаційний, тематичний, функціональний, цілісний, описовий, термінологічний, образно-поетичний підходи*.

У його працях висвітлюються основні аспекти вокального твору; специфіка вокальної інтонації і ритму, принципи вокалізації поетичного тексту; роль інструментальної партії у вокальному творі; особливості композиційної організації вокального твору.

Ю. Бичков розглядає *методологію аналізу окремих аспектів музичної мови* (мелодія, гармонія, поліфонія, фактура та ін.); висвітлює їхні специфічні ознаки й системні зв'язки з іншими елементами (наприклад, мелодія і гармонія, гармонія та форми тощо); формоутворювальні, виразні передумови різних сторін музичної організації.

Крім того, досліджує специфіку *аналізу різних видів музичної діяльності*: психофізіологічні, психологічні, соціологічні, культурно-історичні підходи; конкретно соціологічні дослідження музичного сприйняття, смаків та художніх орієнтацій слухачів (публіки).

Як результат у музикознавстві застосовують *методи суміжних наук* — долучення до природничого і соціального середовища.

Методи природничо-наукових дисциплін активно задіюють у музикознавстві (математика, фізика, акустика), використовують їх під час аналізу звукових матеріалів, систем, структури музичних інструментів та ін. У музикознавстві для аналізу змісту і форми музичного твору використовують *фізікомістський* підхід. Для дослідження голосового апарату співаків, способів звукодобування і виконавської техніки, під час вивчення питань музичних здібностей, сприйняття, способів функціонування музичного слуху важливими є дані про *анатомію, фізіологію і психологію людини*. У музикознавстві широко використовуються методологічні можливості *лінгвістики* як гуманітарної науки, *мовні й семіотичні методи*, положення про *комунікативну функцію* мови та її знаковість, типи знаків, відмінність мови і мовлення, співвідношення мови та мислення, семіотичний розгляд різних рівнів музичної мови (композиція твору, жанр, стиль як семіотичні об'єкти).

У музикознавстві застосовуються **дистрибутивний аналіз**, зокрема для вивчення музичного тексту. Музична мова певного стилю розглядається як система інваріантів. Здійснюється сегментація музичного висловлювання і вивчаються правила дистрибуції (розміщення) його елементів, досліджуються структури та їхнє поширення (Б. Гаспаров).

У сучасному (постмодерністському) музикознавстві Н. Гуляницька виокремлює такі нові методи, як *енвайронмент*, *акціонізм*, *концептуалізм*, *гра з культурною спадщиною*, інтертекстуальність, музичні коди, бінарний принцип та ін.

Енвайронмент — це естетичні міркування про вихід у реальний простір, арт-середовище; спеціально організовані, зазвичай у певному інтер'єрі, але інколи і на природі, неутилітарні концептуальні простори. У постмодернізмі — це одна з арт-практик останньої третини ХХ ст. (В. Бичков).

Акціонізм — (мистецтво акцій) — найзагальніше поняття для позначення будь-яких динамічних практик, у яких акцентується не на результаті арт-діяльності, а на процесі (В. Бичков).

Концептуалізм (концепт, задум, формалізована ідея) в музиці, як і в інших сферах початкового постмодернізму, концентрує увагу на інтелектуальній діяльності реципієнта.

«Гра з культурною спадщиною» може здійснюватися стосовно первинних моделей, жанрових типів мовних особливостей тощо. У сучасній арт-сфері «спілкування» з музичними фактами минулого — це розвиток технік, долучених до персоніфікованого задуму

композиції. У музиці, у зв'язку із цим, категорії «інтертекстуальності», «фрагментарності», «мозаїчності», «нонієрархічності» набули поширення. Для кожного музиканта, уважає Н. Гуляницька, це своя концепція, «персонажами» якої є одиниці музики — чужі чи свої.

Отже, серед *спеціальних методів музичної науки* основним, наголошує Л. Ніколаєва, є *аналіз музичного твору*, який містить такі допоміжні засоби і методи: *історико-стильовий* аналіз, *образно-змістовий*, *«технологічний»*, тобто аналіз музичної мови та структури твору, його форми, особливостей драматургії тощо. Специфічні вузькофахові методи музикознавства — це *аналіз композиторських технік*, музичної мови, гармонії, синтаксису, композиційних структур тощо. Ґрунтовно розроблена в музичній науці *теорія музичної форми*. Методи, пов'язані з вивченням багатьох проблем музичної науки, формувалися безпосередньо в музикознавстві (*цілісний, комплексний, системно-структурний аналіз*). Застосування будь-якого методу (одного чи кількох одночасно) визначається особливостями теми, метою наукового дослідження.

Музикознавство сформувало власний специфічний науковий апарат. До термінів і понять музичної науки належать такі: «музичний образ», «інтонація», «музична форма», «мелодія», «гармонія», «поліфонія», «лад», «тональність», «фактура», «тематизм» тощо. Проте музична практика ХХ ст. потребує перегляду та переоцінки основних категорій і понять музичної науки. Необхідність упровадження нових, нетрадиційних методів досліджень, розширення й оновлення наукового апарату виникла внаслідок контактів музикознавства з іншими науками, виникнення нових його галузей.

Музикознавці дедалі частіше звертаються до ідей, методів, категорій і термінів з інших галузей знання. Особливістю сучасної науки є дослідження, у яких до методології аналізу музики долучено методи, пов'язані з використанням даних природничих та інших наук, а також суміжних із музикознавством наукових дисциплін.

Учені ґрунтуються на ідеях загального мовознавства, літературознавства, поетики, структурної лінгвістики, семіотики, психології, системно-структурної методології, апробовують інші нові методи. До музикознавчої терміносистеми належать такі літературні терміни: «тема твору», «ідея», «герой», «сюжет», «драматургія», «фабула» (І. Барсова). Використовуються також терміни з термодинаміки, загальної теорії систем, теорії інформації, кібернетики, математики, такі як: «система», «модальність», «серія», «ротація», «пермутація» та ін.

4.6. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві

Важливою складовою сучасного музикознавства (музикології) є методологічна сфера, пов'язана з осягненням механізмів аналізу музичного мистецтва, його історичної еволюції, трансформації систем музичного мислення та принципів композиторської творчості, динаміки жанрово-стильових процесів, виконавсько-педагогічних технологій тощо (О. Зінкевич, І. Котляревський, О. Маркова, І. Польська, С. Скребков, О. Сокол).

Проблематика сучасної методології музикознавства — надзвичайно складна і неоднозначна. На відміну від багатьох інших дослідницьких сфер, музична наука є багатогалузевою, багаторівневою та багатовекторною, містить філософсько-естетичну проблематику, пов'язану із самопізнанням музичного мистецтва, розумінням його загального сенсу й ролі в системі культури та буття, численні історичні та теоретико-систематичні проблемні сфери й галузі, а також багатоманітну проблематику музичного виконавства, музичної педагогіки, музичної психології, етномузикології та інших самостійних галузей.

Саме тому методологія музикознавства загалом є комплексною, поєднує різноманітні спеціальні методи, як базові для основоположних сфер музичної науки, так і такі, що діють лише в межах окремих галузей сучасної музикології.

У вітчизняному музикознавстві радянської доби методологічна проблематика була фактично цілком детермінована комуністичною ідеологією марксизму-ленінізму, тобто практично питання наукового методу найчастіше підмінялися деклараціями про принципову лояльність до зазначеної ідеологічної парадигми.

Утім, остання третина ХХ ст. ознаменована суттєвою активізацією наукових розвідок у методологічній царині музикознавства, пов'язаною, за влучним висловом російської дослідниці Т. Корнелюк, зі значним «сплеском методологічної рефлексії». Музикознавиця підкреслює, що саме наприкінці 80-х рр. минулого століття «вітчизняна музична наука усвідомила важливість вивчення феноменів музичного мистецтва системно, необхідність їхнього дослідження, відповідно до широкого культурного контексту». Основний висновок Т. Корнелюк — «необхідність удосконалення та розвитку методології вітчизняної музичної науки», тобто «про метод музикознавства в цілому».

Важливими етапами на шляху сучасного осягнення проблем методології музикознавства є фундаментальні наукові праці відомих російських і українських учених — А. Акопяна, М. Арановського, М. Аркадьєва, Б. Асаф'єва, В. Баєвського, І. Барсової, В. Бобровського, М. Бонфельда, Ю. Бичкова, Л. Виготського, А. Демченка, Н. Горюхіної, В. Задерацького, І. Земцовського, О. Зінькевич, М. Кагана, Б. Каца, Ю. Келдиша, В. Конен, І. Котляревського, І. Істоміна, О. Лосєва, Л. Мазєля, В. Медушевського, А. Мілки, М. Михайлова, Є. Назайкінського, О. Потебні, Л. Раабена, І. Рижкіна, А. Сохора, В. Цуккермана, Т. Чередниченко, В. Холопової, Ю. Холопова, І. Юдіна, Б. Яворського та ін.

Останнім часом методологічна специфіка сучасної музикології дедалі частіше стає самостійним предметом наукового дослідження, про що свідчать зокрема дисертації та інші наукові праці, присвячені теоретичному висвітленню зазначеної проблематики. Це насамперед монографія Н. Гуляницької «Методи науки про музику: дослідження» (2009); докторська дисертація й однойменна монографія Т. Науменко «Музикознавство: стиль наукового твору (досвід постановки проблеми)» (2005); докторська дисертація та однойменна монографія Г. Консона «Цілісний аналіз як універсальний метод наукового пізнання художніх текстів (на матеріалі музичного мистецтва)», а також його стаття «Цілісний аналіз у контексті наукової методології» (2010), присвячені висвітленню методу цілісного аналізу, значно поширеного передусім у теоретичному музикознавстві; кандидатська дисертація Т. Корнелюк «Музикознавство як відкрита система: досвід постановки проблеми: на матеріалі вітчизняної музичної науки» (2007). Свідченням затребуваності цього аспекту в науковій і освітній практиці можуть також слугувати посібники А. Демченка «Концепційний метод музично-історичного аналізу» (2001), Л. Ніколаєвої «Основи науково-дослідницької роботи» (2003), ґрунтовна стаття І. Польської «Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві» (2014) та ін. Н. Гуляницька акцентує увагу на парадигмальних змінах і тих наукових методах музикознавства, що синтезують історичну традицію та новітні підходи, які розглядає в контексті всезагальної культури. До них, на її думку, належать: *герменевтика, системний метод, структурний метод, семіологія (семіотика); компаративістика; «постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністський комплекс»*.

Кожному з наукових підходів і методів присвячено окремий нарис, поданий, як зазначає автор, в імпліцитному внутрішньому

зв'язку, зумовленому загальною метою і конкретними завданнями дослідження.

Серед фундаментальних, доступних для молодих науковців у галузі музичного мистецтва, слід назвати статтю Г. Консона «Цілісний аналіз у контексті наукової методології» (2010), яка є квінтесенцією методологічних здобутків ученого, зосередженого на узагальненні сутності умовно традиційних підходів і методів аналізу музичного мистецтва.

У розвідці подано характеристику більшості концепцій аналізу музики, пов'язаних з іменами відомих науковців (Б. Асаф'єв, В. Баєвський, В. Бобровський, Л. Виготський, А. Демченко, І. Істомін, М. Каган, О. Лосєв, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Потебня, І. Рижкін, В. Холопова, Ю. Холопов, В. Цуккерман, Б. Яворський, Р. Якобсон та ін.), які згруповані в шість відповідних блоків:

- 1) *методи філософського аналізу* становлять методи дедукції й індукції, структурний, класифікаційний, історичний, іманентно-динамічний, когнітивний, асоціативний, порівняльний, дистрибутивний (бінарний), естетичний, калістичний, ціннісний, морфологічний методи, а також методи суміщення функцій та виявлення музичного змісту. Головними в системі цих методів стали ті, які, на думку Г. Консона, напрацьовані у філософських науках;
- 2) *методи психологічного аналізу*, які «трактуються як одна з форм філософствування», становлять методи «фабули і сюжету», інтеріоризації й екстеріоризації, надбань естетики;
- 3) *методи філологічного аналізу*: поетика літературного тексту, структурно-поетичний, цілісний аналіз, метод вивчення конфліктів, топосний, семіотичний, етимологічний, стильовий, стилістичний аналіз;
- 4) *методи аналізу точних наук*: епістемологічний метод;
- 5) *методи музично-теоретичного аналізу*: інтонаційний, мотивний, ладоритмічний, гармонічний, матричний, образно-тематичний (який «є основою теорії трьох функцій розвитку Асаф'єва — і:m:t»), метроритмічний;
- 6) *методи культурологічного аналізу*: синхронічний і діахронічний, новий культурологічний метод, який, згідно з К. Жабинським, визначається взаємодією: онтологічного й аксіологічного.

Особливе місце посідає розроблений О. Демченком *метод концепційного аналізу*. У ньому вчений виявляє образний зміст як базову

позицію, на основі якої реалізується індуктивне «сходження від специфічно музичного до культурологічних і соціологічних категорій, а через них — до усвідомлення загальнолюдського змісту, закладеного у творі. Як наслідок, О. Демченко трактує музику як художній документ епохи, мистецтво, яке моделює «образ світу і людини характерними йому засобами», як формування знання про світ і людину — відповідно до образно-семантичної природи системи мистецтва». На думку Г. Консона, підґрунтям є різновид цілісного методу, спрямованого від музично-теоретичного до естетичного. Відмінність полягає в новизні акцентів, які в дослідженні культурно-історичного контексту розставлені інакше. Учений наголосив, що метод цілісного аналізу за своїм масштабом і концентрацією інших аналітичних типів є метатеоретичним.

Українська дослідниця І. Польська в узагальнюючій статті «Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві» (2014) концентрує увагу на найефективніших наукових підходах і методах сучасного музикознавства, характерних для нинішніх музикознавчих досліджень. Серед них: *методи музичного аналізу* (поліфонічний, гармонічний, аналіз музичної форми), *інтонаційний* метод так званого *цілісного аналізу*, *жанрового* (жанрово-типологічний), *стильового* (жанрово-стильовий), *інтерпретологічного*, *музично-семантичного*, *музично-текстологічного*, *виконавського аналізу* та ін.

Методологічна специфіка музикознавчих досліджень зумовлена насамперед такими основоположними чинниками:

- належністю дослідження до певного типу музикознавчої думки (історичного, теоретичного, виконавського тощо);
- ступенем інтегрованості зазначеної музикознавчої праці до загальнонаукового (передусім гуманітарно-культурологічного) контексту;
- особливостями авторської наукової концепції, її загальною спрямованістю й інструментами музикознавчого аналізу.

Загалом на сучасному етапі розвитку музичної думки важливого значення набуває саме *інтегративна* музикознавча методологія, що поєднує історичні, теоретичні, а також виконавсько-інтерпретологічні методи наукового пізнання явищ музичного мистецтва.

Основоположними для історичного музикознавства є *історичний підхід* та *метод історизму*, а також його різні модифікації (*історико-генетичний*, *системно-історичний*, *порівняльно-історичний*, *історико-контекстуальний методи тощо*). Методи історичного

музикознавства можна вважати найбільше інтегрованими до методології сучасної гуманітаристики як такої.

Головного значення в сучасних музично-історичних розвідках набуває *культурологічний підхід*, без застосування якого неможливі будь-які сучасні музикознавчі праці.

На сучасному етапі в *теоретичному й історичному музикознавстві* простежується загальна тенденція до *інтердисциплінарності, інтегрованості із суміжними науковими сферами* — мистецтвознавчими, культурологічними та загальногуманітарними.

Теоретичне музикознавство містить комплекс наукових галузей, які об'єднуються загальним визначенням «теорія музики». Це насамперед фундаментальні музично-аналітичні сфери, пов'язані з вивченням специфіки і типології музичних форм, логіки музичної композиції, теорій музичного ладу, фактури, метроритму, нотації, музичного жанру, стилю в музиці тощо. На *музично-освітньому* рівні цей комплекс містить такі базові музикознавчі дисципліни, як елементарна *теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів*.

Теоретичному музикознавству з класичних часів іманентно властиві *специфічні методи аналізу*, які вможливають визначити особливості музичної мови та композиційної структури творів.

Базовими для теоретичного музикознавства є *методи музичного аналізу*, пов'язані з виявленням насамперед формальних закономірностей та особливостей музичної мови в усіх її проявах (мелодико-тематичному, гармонічному, поліфонічному, метроритмічному, фактурному тощо), структурно-композиційних форм та фактурних особливостей музичних творів та ін.

У шеститомній Музичній енциклопедії наведене таке визначення музичного аналізу: «Аналіз музичний (від грецького *analysis* — поділ, розкладання) — наукове дослідження музичних творів, стилю, форми, музичної мови, а також ролі кожного з компонентів та їхньої взаємодії у втіленні змісту» [1, стб. 139]. У цьому ж авторитетному виданні зазначено, що в музичній науці та практиці термін «аналіз музичний» розуміють і використовують у *широкому й вузькому* сенсах [1, стб. 139]. У *широкому сенсі* розуміння поняття — це «аналітичний розгляд будь-якої музичної закономірності як такої» [1, стб. 139], і таким чином воно практично ототожнюється з терміном «теоретичне музикознавство» [1, стб. 140]. Утім, найчастіше музичний аналіз трактується у *вузькому сенсі* — як «аналітичний розгляд будь-якого елементу музичної мови в межах конкретного музичного твору» [1, стб. 140]. Саме таке розуміння зазначеного терміна є

провідним для музичної практики і загальноприйнятим серед професійної спільноти, багатозначне трактування поняття музичного аналізу — прояв багаторівневості самої структури музикознавства та, відповідно, багатовекторності його методології.

Музикознавчий аналіз в енциклопедичному визначенні, трактований *у вузькому сенсі*, передбачає спеціальний аналітичний розгляд багатьох «окремих елементів музичних творів, використаних у них виражальних засобів: метра, ритму, ладу, тембру, динаміки тощо» [1, стб. 140].

До найважливіших методів сучасного музично-теоретичного дослідження цього типу традиційно належать методи *поліфонічного і гармонічного аналізу*, пов'язані з аналізом музичної фактури як способу викладення музичного матеріалу, та *методи аналізу музичної форми*.

Методи *поліфонічного аналізу* розкривають логіку поліфонічного мислення різних епох і стилів — від старовинної музики до сучасної.

Становлення методів поліфонічного аналізу розпочалося в часи Проторенесансу й пов'язане з кристалізацією та подальшим досягненням численних канонічних норм і правил — спочатку ренесансного мистецтва суворого стилю, а потім барокової поліфонії вільного стилю. Аналіз творів, написаних у традиціях суворого і вільного стилів, ґрунтується на усталеному вивченні зазначених правил та композиційних вимог, а також пов'язаних з ними числових (математичних) закономірностей і моделей створення поліфонічних музичних композицій відповідного типу. Методи поліфонічного аналізу визначають специфіку функціонування музичної горизонталі, лінеарності, в її співвідношенні з музичною вертикаллю, яка виникає через одночасну взаємодію кількох самостійних голосів.

Становлення *методів гармонічного аналізу* відбувалося пізніше — у добу класицизму, коли завершилася велика поліфонічна епоха, яку змінила епоха гомофонно-гармонічного мислення. Підґрунтям та важливим результатом останнього стала кристалізація класичної системи функціональної гармонії, базованої на принциповій ієрархії основних (тоніка, субдомінанта, домінанта) і другорядних акордових тональних функцій.

Провідним різновидом музичного аналізу є *аналіз музичної форми*, зокрема композиційної форми твору (тобто тематичних зіставлень і розвитку), який полягає у визначенні типу та виду форм, з'ясуванні принципів тематичного розвитку. Інколи під аналізом

музичної форми творів розуміють поняття музикознавчого аналізу як такого (що характерно для музично-освітньої практики).

Для методології сучасної музичної науки найхарактернішим є *комплексний (міждисциплінарний) підхід* до аналізу музичних творів, у якому поєднуються методи різних музикознавчих сфер, насамперед історичної і теоретичної.

У формуванні сучасної методології музикознавства важливу роль відіграє метод *інтонаційного аналізу*, розроблений академіком Б. Асаф'євим. Цей метод, поєднуючи історичний підхід із систематичним (теоретичним), дозволяє виявити історично-стильові закономірності музичного мислення різних епох на основі детального розгляду інтонаційного змісту та структури конкретних творів.

Проявом комплексного підходу є *метод цілісного аналізу музичних творів*, розроблений видатними вченими Л. Мазелем, В. Цуккерманом, І. Рижкіним, а потім Г. Консоном. Підґрунтям цього методу стало системне поєднання змістових (історико-контекстних, концептуально-авторських, інтерпретологічних, жанрово-стильових) та мовно-композиційних (інтонаційно-тематичних, мелодико-гармонічних, метроритмічних, структурно-синтаксичних, фактурних тощо) аспектів аналізу музичних творів. Отже, методологія цілісного аналізу музичних творів, яка нині найзатребуваніша, є, по суті, *інтегративною*, такою, що поєднує методи теоретичного й історичного музикознавства, музичної естетики, культурології тощо.

За визначенням Г. Консона, цілісний аналіз як метод наукового пізнання художніх текстів — це універсальна багаторівнева науково-інтегративна система музично-філософського осягнення життєвих явищ, де якісна своєрідність шарів аналізу (інтонація, образ, концепція, стиль, метастиль/епоха) розглядається в контексті наукової методології (музичного, етико-філософсько-естетичного, психологічного, літературно-лінгвістичного, культурологічного, фізико-математичного методів аналізу). У цілісному аналізі художніх текстів саморегулюються й оновлюються всі засоби наукового апарату для дослідження нових художніх світів, які стануть доступними і на подальших етапах пізнавальної діяльності людини.

Сучасна музикознавча методологія неможлива без використання *методу жанрово-стильового аналізу*, який відіграє провідну роль у більшості досліджень. *Метод жанрового аналізу* сприяє здійсненню типологізації та систематизації музичних жанрів, теоретичному осягненню їх специфічних атрибутів і властивостей, виявленню жанрових ознак музичних творів, визначенню їхньої жанрової належ-

ності, а також розкриттю жанрових паралелей та асоціацій, закладених у музичному тексті.

Нині в структурі жанрового аналізу особливе місце посідає *жанрово-типологічний аналіз*, використання якого вможливило систематизувати та класифікувати музичні жанри (композиторські й виконавські), виявити типологічні ознаки окремих музичних жанрів, визначити їхню роль у відповідній жанровій системі. Оскільки феномен музичного жанру містить узагальнення як суто музичних (передусім структурно-композиційних та образно-виразних), так і позамузичних (історичний контекст, хронотопічні умови виконання тощо) чинників, тому методологія музикознавчого дослідження пов'язана з визначенням складного багаторівневого комплексу музичних та позамузичних змістів, закодованих у жанрових ознаках творів. Отже, метод жанрового аналізу допомагає виявити й збагнути глибинні змістово-образні характеристики музичних творів, розкрити внутрішньомузичні та позамузичні фактори формування їхнього музично-семантичного поля. Означений метод пов'язаний з методами стильового та семантичного аналізу.

Головну роль у методології сучасного музикознавства відіграє *метод стильового аналізу*, актуалізація якого, за І. Польською, зумовлена суттєвою необхідністю музичної науки та практики в багаторівневій стильовій атрибуції творчості певних композиторів або виконавців, а також конкретних досліджуваних музичних творів.

Провідне значення методів жанрового та стильового аналізу в сучасній музикології детерміноване динамічним розвитком теорії жанру та теорії стилю, що відбувається в науковій думці понад півстоліття, починаючи із середини ХХ ст., результатом чого стала кристалізація цих дослідницьких сфер у статусі найважливіших самостійних напрямів сучасного музикознавства.

Утім, між зазначеними основоположними проблемно-методологічними сферами музичної науки існують тривалі взаємозв'язки і перехресні взаємодії. Відомо, що поняття «жанр» та «стиль» у минулому — особливо в добу їх первісного становлення — часто використовувалися як взаємозамінні. Отже, традиційно в музичній науці методологічні підходи стильового та жанрового аналізу застосовуються комплексно, що набуло відбиття у формуванні *жанрово-стильового методу аналізу* як одного з атрибутивних для сучасного музикознавства.

Ознакою сучасних еволюційних *трансформацій* у структурі та методології музикознавства як загальної системи є змінення типу

музикологічних досліджень, перенесення акцентів з виявлення фактологічно-формальних показників і властивостей розвитку музичного мистецтва та композиції музичних творів на розкриття змістових, філософсько-семантичних аспектів музики, визначення вищих, прихованих смислів її буття, розуміння внутрішнього сенсу музичної діяльності (зокрема композиторської та виконавської творчості), сенсу окремих музичних творів, способів їх теоретичного та виконавського осягнення (І. Польська).

Саме тому серед найважливіших методів сучасного музикознавства слід зазначити *метод інтерпретологічного аналізу*, який уможливорює осмислити авторську художню концепцію та виявити особливості її мистецької інтерпретації. Метод інтерпретологічного аналізу широко використовується насамперед у сфері сучасного виконавського музикознавства в поєднанні з *компаративістським підходом*, методами *порівняльного аналізу* (зокрема «*порівняльної дискографії*», що ґрунтується на порівнянні декількох виконавських інтерпретацій музичного твору).

Наближеними до інтерпретологічного аналізу є *метод музично-семантичного аналізу*, пов'язаний з виявленням структури змістового поля музичного мистецтва загалом, його окремих сфер та конкретних музичних творів, визначенням музичних семантем, семантичних амплуа, образів тощо. Зазначимо, що методи інтерпретологічного та музично-семантичного аналізу значною мірою корелюють із методами музичної герменевтики й семіотики.

Невіддільним компонентом методології сучасних музикологічних досліджень (зокрема в галузі виконавського музикознавства) є *метод музично-текстологічного аналізу*, який сприяє всесторонньому вивченню музичних текстів, визначенню історичної й стильової атрибуції та специфіки виконавського і науково-теоретичного прочитання, виявленню історичних особливостей текстової фіксації (запису) музики та їхнього мистецького розшифрування.

У сфері сучасного виконавського та виконавсько-педагогічного музикознавства важливу роль відіграє *метод виконавського аналізу*, пов'язаний з характеристикою суто виконавських (передусім — виконавсько-технологічних та виконавсько-психологічних) проблем, які виникають під час професійної діяльності музиканта-виконавця, пошуком шляхів подолання тих чи інших труднощів, з визначенням основних параметрів виконавського опанування конкретних музичних творів, з оцінюванням виконавської реалізації певних концертних програм тощо.

Існують спеціальні методи і підходи у сферах *музичної педагогіки* (загальні методологічні принципи та концепції й авторські методи), *етномузикології* (етнорегіональний підхід, методи розшифрування фольклорно-музичної аутентики), *музичної психології*, *музичної соціології* тощо.

У сучасному музикознавстві набули поширення легітимізація загальногуманітарної методології у сфері музикологічних штудій, плідне поєднання в цій царині традиційних і новітніх підходів та методів — передусім таких, що розвиваються в контексті загальної наукової думки (системний, структурний, герменевтичний, компаративістський та ін.).

Утім, як слушно зазначає І. Польська, останнім часом у музикознавчих дослідженнях дедалі активніше застосовуються нестандартні, новітні для цієї наукової сфери методи та підходи, використання яких зумовлене інтеграційними процесами в наукологічній царині. Наприклад, спостерігаються широке застосування *лінгвістичних методів*, а також звернення до методів *мистецтвознавчої метри*, які сприяють об'єктивізації результатів мистецтвознавчих (у цьому разі — музикознавчих) розвідок.

Підсумовуючи, слід підкреслити, що проблематика, пов'язана з методологією основних сфер музикознавства та його окремих галузей, належить до базових, фундаментальних засад музичної науки. Постійно оновлюючись у процесі зміни наукових та культурологічно-ідеологічних парадигм, вона дотепер є однією з найактуальніших у сучасній музикологічній думці, пов'язаних з рефлексивними аспектами самопізнання цієї наукової галузі як такої на засадах філософських (загальнологічних), загальнонаукових і конкретнаукових (спеціальних) підходів та методів, які в сукупності (за визнання пріоритетності) можуть забезпечити достовірність результатів наукового музикознавчого дослідження.

Запитання для самоперевірки знань

1. Розкрити співвідношення понять «методологія мистецтвознавства» та «методологія музикознавства» (музикології).
2. Назвати об'єкт і предмет музикознавства як наукової дисципліни, його міжпредметні зв'язки.
3. Обґрунтувати компонентну структуру музичного мистецтва.
4. Обґрунтувати аспектну структуру музикознавства.

5. Назвати імена провідних учених, котрі здійснили суттєвий внесок у розроблення концептуальних засад музикології як наукової дисципліни.
6. Назвати базові поняття методології музикознавства.
7. Розкрити сутність наукового тандему «теоретико-методологічне забезпечення» наукового дослідження в галузі музичного мистецтва.
8. Перелічити основні наукові підходи і методи, що використовуються в історичному музикознавстві.
9. Назвати основні наукові підходи і методи, що використовуються в теоретичному музикознавстві.
10. Які основні наукові підходи і методи використовуються під час дослідження виконавської сфери музичного мистецтва?
11. Обґрунтувати пріоритетність традиційних інноваційних наукових підходів і методів у сучасних дослідженнях музичного мистецтва в Україні і за кордоном.
12. Визначити систему філософських (універсальних) наукових підходів і методів, що суттєво впливають на вірогідність результатів музикознавчих досліджень.
13. Назвати загальнонаукові підходи та методи, що забезпечують достовірність результатів і висновків наукових досліджень проблематики музичного мистецтва.
14. Назвати конкретнонаукові (спеціальні) підходи і методи музикознавчого дослідження.
15. Обґрунтувати перспективність системи філософських, загальнонаукових та конкретнонаукових (спеціальних) підходів і методів у дослідженні музичного мистецтвознавства у ХХІ ст.

Розділ V

САМОБУТНІСТЬ НАУКОВИХ ШКІЛ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО І МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАНЬ

5.1. Загальне уявлення про проблему наукових шкіл

Тривалий час у науковому просторі України досліджували проблематику, пов'язану з вирішенням технічних, технологічно-трансферних, соціально-політичних та економічних питань. Утім, недостатньо висвітлено формування загальнолюдських цінностей, духовності, національної свідомості народу України, що забезпечується різними видами діяльності, зокрема: культурологічною, мистецькою, практичною, освітньою, науковою, управлінською. У науково-комунікативному сенсі головна увага приділялася науковим розвідкам, що визначали здобутки та специфіку природничо-наукових і технічних шкіл, постулати яких не завжди відповідали специфіці наукових шкіл (НШ) культурологічно-мистецького спрямування.

Інформаційно-аналітичний аналіз друкованих публікацій і ресурсів Інтернету дозволив констатувати, що, по-перше, нині не існує загальноприйнятих методів дослідження й опису НШ як соціокультурної інституції, немає єдиної стратегії розвитку, загальновизнаної класифікації НШ культурологічно-мистецького спрямування, яка б визначала *загальне, особливе й одиничне* в їх сутності, особливостях становлення, формування і розвитку, немає єдності думок щодо розуміння поняття «наукова школа».

Утім, спостерігаються певні зрушення в цьому питанні. Вдалося визначитися з когортою основних науковців України, котрі у своїх працях намагалися обґрунтувати специфічні особливості культурологічно-мистецьких шкіл, визначити їхнє місце в науково-мистецькому просторі України та світу. Серед них: А. Баканурський, О. Берегова, Л. Білозуб, Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, М. Каністратенко, Л. Кияновська, В. Корнієнко, І. Котляревський, Н. Кушнарєнко, Ю. Маслова, Т. Медведнікова, А. Підлипська, О. Самойленко, В. Сумарокова, С. Хананаєв, В. Шейко та ін. Саме їхні наукові ідеї стали основою визначення ідентифікаційних ознак наукових шкіл культурологічно-мистецького спрямування.

У продукуванні й успішній реалізації нових креативних ідей щодо поступального розвитку культури та мистецтва суттєву роль відіграють як самобутні вчені, так і творчо-дослідницькі групи, які прийнято називати науковими школами. Їхня роль суттєво зростає

за умов домінування інтеграційних процесів у науковій діяльності, що передбачають неформальне об'єднання творчих зусиль учених, становлення й успішний розвиток інституціонально-організаційних (формальних) та когнітивно-змістових (неформальних) форм здійснення науково-дослідницької діяльності.

Об'єктивним і закономірним є посилений інтерес до виявлення сутності, функцій, змістових і формальних типологічних ознак, з'ясування загального, особливого й одиничного у формуванні та функціонуванні наукових шкіл, визначення рівня теоретико-методологічної самобутності, інноваційності та результативності як цілісної науково-творчої системної інституції. Виняткової актуальності проблема успішної діяльності наукової школи як однієї з основних форм організації сучасної науки набуває у вітчизняному науково-освітньому просторі. Сучасні заклади вищої освіти України IV рівня акредитації є не лише освітніми, а й науковими установами. Поширеною стає тенденція визначення статусу ЗВО України, рівня його автономності (часто й існування), успішності реалізації процедури ліцензування та акредитації, отримання бажаних обсягів державного замовлення на підготовку бакалаврів, магістрів, аспірантів, докторантів, відкриття аспірантури і докторантури, створення спеціалізованих учених рад зважаючи на високий науковий ценз його штатних викладачів, очолювання випускових кафедр докторами наук відповідного профілю, продуктивність наукової, науково-методичної, науково-педагогічної та виховної діяльності викладачів, існування й успішне функціонування авторитетних НШ тощо. Наукова школа, з одного боку, є надійним гарантом плідної науково-дослідницької діяльності ЗВО, запорукою підготовки висококваліфікованих фахівців (бакалаврів, магістрів), наукових і науково-педагогічних кадрів (докторів наук та докторів філософії) культурологічно-мистецького напрямку, а з іншого — її вагомим результатом, своєрідним якісним показником значного творчого доробку як засновника-лідера, так і його учнів та прибічників, що втілюється в організаційно-інституціональних, творчих неформальних наукових об'єднаннях у межах успішного вирішення спільних або споріднених наукових напрямів, програм, проблем, тем, проєктів.

Мета підрозділу — виявлення змістових і формальних ознак ідентифікації наукових шкіл культурологічно-мистецького профілю, які сформувалися й інституціоналізувалися в процесі багаторічної плідної науково-дослідницької діяльності ЗВО у підготовці фахівців, наукових і науково-педагогічних кадрів означеного спрямування в Україні.

У сучасній системі вищої школи першочергового значення набуває розвиток фундаментальних наукових досліджень, залучення до них талановитої молоді, виховання методологічної культури, посилення вимог до результатів дослідницької праці, забезпечення високої ефективності й конкурентоспроможності наукової продукції. Означені зміни зумовлюють необхідність якісно нового підходу до організації науково-дослідницької діяльності закладів вищої освіти, а саме: відтворення та розвитку наукових шкіл як осередків ефективної підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів у сучасних умовах.

Словосполучення «наукова школа» використовується в різних значеннях, часто як синонім закладу вищої освіти (інституту, академії, університету). Другий зміст поняття «наукова школа» означає напрям у науці: іноді пов'язаний з іменем засновника, провідною ідеєю і місцем розташування наукового центру. У третьому значенні під науковою школою розуміють корпоративну форму організації наукової діяльності, у якій дослідники об'єднуються на основі дослідницької програми навколо визнаного лідера.

Поширеним є підхід до розгляду НШ як історично зумовленої форми організації наукової діяльності групи дослідників, яка передбачає «виробництво» не лише наукових ідей, а й учених, без чого неможливе саме існування науки як соціально-культурної системи. Це поняття введено до наукового обігу в 70-х рр. XX ст. Складність проблеми визначення «наукової школи» зумовила різноманіття підходів до неї, численні трактування самого поняття.

Тлумачення вченими, педагогами-практиками одного з ключових понять — «наукова школа» — об'єднує достатньо широкий спектр думок щодо його сутності. Так, за своїм змістом наукова школа — це та динамічна одиниця науки, яка забезпечує спадковість наукового знання й наукових поколінь, інтеграцію науково-дослідницької й освітньої діяльності, є особливою формою об'єднання вчених, підготовки науково-педагогічних кадрів, наукового співробітництва. Крім того, вона — такий соціальний феномен науки, який дозволяє розглянути когнітивні й соціальні характеристики наукової діяльності суб'єктів у їх єдності та взаємозумовленості. Отже, наукова школа — це інтелектуальна, емоційно-ціннісна, неформальна чи формальна, відкрита спільнота вчених різних статусів, котрі розробляють під керівництвом лідера запропоновану дослідницьку програму, презентують її, захищають мету й результати, а також готують науково-педагогічні кадри.

Основними суб'єктами взаємодії в наукових школах є: учені-очільники та засновники наукових шкіл (наукові лідери); учені, котрі ввійшли до складу наукових шкіл, поділяють наукову доктрину лідера та виявили бажання продовжити розвиток її певного напрямку (прихильники й послідовники); учні основоположника наукової школи, які під керівництвом наукового лідера підвищують свою наукову кваліфікацію. Об'єктами діяльності вчених та створюваних ними наукових шкіл доцільно вважати матеріальні й духовні блага (цінності, надбання), на які скерована діяльність учених та їхніх наукових шкіл.

Наукову школу можна вважати вищою формою закономірного інтелектуального об'єднання. У науці цей термін існує тривалий час і використовується як щодо цілих галузей наукового знання, що зародилися завдяки діяльності вітчизняних дослідників і набули всесвітнього визнання, так і стосовно менших за масштабами й результатами діяльності наукових співтовариств, основною ознакою яких, а головне — цінністю є наявність особливої духовної спільності між членами корпорації.

Наукова школа характеризується єдністю способу думок, мети і дій. Це дієва, неформальна або формальна, творча спілка дослідників, яку не можна створити за наказом та адміністративними рішеннями. НШ — це і особливий мікроклімат, що забезпечує можливість спілкування з колегами-однодумцями. У науковій школі відбувається постійний, багаторічний пошук за допомогою наукових підходів, методів, методик, адекватних завдань, невичерпний дух творчості, прагнення йти вперед, шукати нові ідеї.

Однією з важливих функцій НШ є спрямованість на наукову зміну. Учений-керівник і його колеги прагнуть сформувати з дослідників-початківців (студентів, аспірантів, докторантів) наукових, а багато в чому і світоглядних, однодумців. Тому функція відтворення НШ полягає в підготовці обдарованих вихованців, котрі б зберігали й примножували традиції та цінності наукової школи на всіх етапах її становлення та розвитку; формуванні науково-педагогічних дослідницьких кадрів, здатних до інноваційної діяльності в освіті, а також конкурентоспроможних на ринку праці.

Найістотношою засадою будь-якого наукового дослідження є творча співпраця наукового керівника й дослідника. Науковий керівник значною мірою супроводжує й надихає на творчий розвиток науковця-початківця, їхня взаємодія відбувається на високому творчому рівні: молоді дослідники цілеспрямовано долучаються до

процесу наукового пошуку, що впливає на розвиток їхнього творчого потенціалу. Творче стимулювання науково-дослідної діяльності зі сторони наукового лідера полягає в актуалізації наукових знань, спонуканні науковця-початківця до самостійно евристичного опрацювання матеріалу. У результаті такого творчого процесу підвищується методологічна культура дослідника, формується його професійна й наукова компетентність.

Наукова школа є таким об'єднанням учених, у якому органічно сполучаються спілкування й пізнання, науковий пошук і навчання дослідницької майстерності, генерування нових ідей, їх збереження й обстоювання, постійне відтворення поколінь учених.

До основних ознак «наукової школи» належать наявність очільника, визнаного науковою спільнотою вченого, котрий має педагогічну майстерність і високий науковий авторитет; розробка прогресивної або інноваційної наукової ідеї та продуктивної дослідницької програми, існування яких є провідним чинником консолідації ієрархічно структурованої наукової спільноти; єдність тематики наукового пошуку керівника й учнів; традиція наступності й передачі світосприйняття, наукових цінностей, технологій науково-дослідної роботи; оригінальність наукових пошуків та характерний стиль роботи наукового колективу; наукова значущість розробок певної школи; наявність системи підготовки науково-педагогічних кадрів, органічних форм спілкування та взаємного впливу членів співтовариства. Характерною ознакою наукової школи є те, що в ній одночасно реалізуються такі функції: *освітня, дослідницька, виховна, відтворення, комунікативна, аксіологічна*. Це зумовлює активізацію та збереження творчої, інноваційної спрямованості наукової діяльності.

Нині існує більше сотні визначень змісту й обсягу поняття «наукова школа», які можна об'єднати в чотири основні групи.

Наукова школа — це:

- *неформально-творча* співдружність, добровільне об'єднання науковців, основане провідним ученим-лідером для реалізації важливої наукової програми, наряду, проблеми, теми, близьких за стилем теоретичної й експериментальної роботи, стратегій і тактик організації професійного наукового мислення, ідей та методів реалізації;

- *формальне об'єднання* наукових зусиль учених, організаційно-інституціональними утвореннями якого є науково-дослідні установи, вищі навчальні заклади, факультети, кафедри, відділи, творчі лабораторії, майстерні тощо. У цьому сенсі важливе значення

мають не лише постать відомого вченого-лідера НШ, власний науковий доробок чи сумарні творчі досягнення учнів-послідовників, а й «офіційне визнання», основними ознаками якого можна вважати науковий ступінь (доктор чи кандидат наук, доктор філософії), учене звання (професор чи доцент), почесне звання (народний, заслужений артист, заслужений діяч мистецтв, заслужений працівник культури, заслужений художник України); кар'єрний статус лідера НШ — директор науково-дослідного інституту, ректор, проректор, декан факультету, завідувач кафедри ЗВО, наукового відділу, творчої лабораторії тощо;

— *постійно діючий і/або тимчасовий науково-творчий колектив*, створений для обґрунтування нової наукової галузі, напряму або вирішення важливої соціально та професійно значущої проблеми на основі об'єднання наукового потенціалу як визнаних учених, так і молодих науковців;

— *напряму у науці*, що передбачає об'єднання наукових інтересів багатьох поколінь і груп дослідників тощо.

Серед основних критеріїв оцінювання рівня розвитку НШ: наявність значних результатів діяльності, узагальнюючих досліджень, авторитетного лідера, розробленість оригінальної методології дослідження, організаційне оформлення наукової школи, розвинуті форми комунікативної взаємодії, суспільне визнання, тривалість існування наукової школи.

Багатокритеріальність створює певні труднощі щодо виокремлення ідентифікаційних ознак галузевих і регіональних наукових шкіл, які здійснюють суттєвий внесок у вітчизняну й світову «наукову скарбницю», продукують нові креативні ідеї, генерують фундаментальні й прикладні наукові знання, забезпечують високий авторитет та імідж українських наукових шкіл на європейському і світовому науковому просторі. Під **науковою школою** в цьому разі слід розуміти неформальне і/або формальне науково-творче об'єднання декількох поколінь учених (митців), характерними ознаками якого є: наявність вченого-лідера (митця-лідера) — засновника наукового (творчого) напряму (програми), його учнів-послідовників, прибічників, сталих традицій, сформованих у науковому (творчому) колективі, згуртованість щодо успішного вирішення соціально і професійно значущої наукової проблеми, ефективність функціонування школи, свідченням чого є якість та кількість фундаментальних і прикладних наукових досліджень, підготовлених та захищених докторських, кандидатських дисертацій, опублікованих монографій,

підручників, навчальних посібників, методичних розробок, наукових фахових статей, мистецьких проєктів, навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, публічних виступів тощо.

Основні функції наукової школи: науково-дослідницька; забезпечення наукової комунікації; продукування та розповсюдження наукової інформації, поширення знань; наукова й мистецько-освітня; збереження і примноження кращих наукових творчих традицій тощо.

Головне завдання будь-якої НШ — *створення нових наукових знань*, а всі інші завдання підпорядковані головному. Продувати нові наукові ідеї має передусім її лідер, однак це не внеможливає ініціювання нових інноваційних наукових ідей її членами, що є однією із заporук подальшого успішного функціонування НШ.

Серед основних критеріїв оцінювання розвитку НШ в усьому світі вважається наявність *значущих результатів*. Доведено, що значущими можна вважати лише ті праці, у яких викладено принципово *нові* результати, зокрема в дисертаціях, вони набули популярності серед наукової вітчизняної і світової спільноти. Зауважимо: можуть бути два варіанти. *Перший* передбачає розробку основ наукової теорії видатним науковцем-лідером НШ, котрий залучає до подальшого її дослідження та конкретизації своїх ідей інших членів НШ, підтверджуючи своє лідерство. *Другий* полягає в колективному опрацюванні нової комплексної наукової ідеї або напряму, де лідер організаційно очолює наукову групу, яка змістовно опрацьовує проблему. Однак і в цьому разі лідер-організатор характеризується значним науковим доробком, авторитетністю, умінням підбирати учнів.

Поширеною є точка зору, що коли певний учений підготував 10–20 докторів і кандидатів наук, то це є свідченням продуктивності його НШ. У цьому сенсі продуктивною можна вважати НШ І. Котляревського (Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), серед учнів якого доктори наук, котрі вже сформували власні НШ з докторів і кандидатів наук, зазвичай, обіймають посади проректорів, завідувачів кафедр у ЗВО різних регіонів України: В. Сумарокова, І. Коханик (Київ), О. Рощенко, Л. Шаповалова (Харків), О. Маркова, О. Самойленко (Одеса) та ін. Це сприяє підвищенню ступеня розвитку безпосередньо наукової галузі (в цьому разі — музикознавства), у котрій лідер працює (працював) зі своєю науковою командою.

Прийнято вважати, що керівник НШ обов'язково повинен створити праці з методології наукових досліджень, яка має бути пріо-

ритетною, оригінальною і використовуватися його учнями під час здійснення наукових досліджень. Наприклад, такою відносно новою методологією можна вважати культурологічний і соціально-комунікаційний підходи, які останнім часом активно застосовуються в гуманітарних науках. Існує думка, що традиційна методологія базується на «традиційних» результатах наукових досліджень, які майже не відрізняються від попередніх. Отже, одним із критеріїв оцінювання НШ є *єдність чи наявність розробленої оригінальної методології дослідження*.

Існує думка, що НШ — це неформальне об'єднання науковців-однодумців. Однак це не виключає її організаційного оформлення. Для успішного функціонування НШ необхідні певні матеріальні, фінансові ресурси, приміщення, офіційний статус керівника та її членів, здійснення не лише неформальних, а й формальних форм наукової комунікації не тільки всередині НШ, але й поза нею: з науковими відділами, структурами та установою, на базі якої вона організована, а також з науковим середовищем загалом. Тому важливою особливістю сучасної НШ можна вважати її організаційне оформлення, а саме: визнаність офіційного статусу керівника НШ загалом, а також у конкретній установі, на базі якої працюють наукові школи, лідер і члени якої зафіксовані у відповідних юридичних документах: статут, кошторис, матеріально-технічна база, створення умов для експериментальної діяльності, обов'язкове оприлюднення результатів дослідження (статті, доповіді, монографії, підручники, навчальні посібники, звіти про НДР тощо).

Однією з основних ознак НШ є постійні комунікаційні зв'язки, які виявляються у двох основних формах: 1) передача в часі та просторі нових наукових ідей НШ; 2) регулярне наукове спілкування між лідером і членами НШ. Розвинуті форми комунікативної взаємодії засвідчують високий розвиток НШ. Серед основних із них:

- міжособистісне спілкування лідера з членами НШ, її учнями і послідовниками;
- постійний обмін новими науковими ідеями й інформацією (знаннями);
- регулярне проведення наукових і науково-практичних симпозіумів та конференцій за результатами діяльності НШ;
- організація студентських, аспірантських, докторантських науково-методологічних семінарів;
- наявність сайту керівника НШ, котрий створює сприятливі умови для спілкування й обміну науковою інформацією;

- використання можливостей Інтернету, зокрема електронної пошти для обміну повідомленнями;
- використання можливостей телефонного, стільникового зв'язку для підтримання комунікативної взаємодії всіх членів НШ та ін. Тобто в арсеналі сучасної НШ є численні комунікаційні канали, способи і засоби. Їх вибір здійснюється передусім за науковим лідером.

Важливим є і такий критерій, як офіційне (державне) визнання лідера НШ: доктор чи кандидат наук (науковий ступінь), вчене звання професора чи доцента, почесне звання заслуженого діяча науки і техніки, діяча мистецтв чи культури України, членство у світових, європейських чи всеукраїнських академіях наук (член-кореспондент, академік). Не менше значення мають і посади лідера НШ та його учнів.

Критерієм оцінювання розвитку НШ, окрім офіційного, вважаємо пов'язане з ним громадське визнання. Про факт визнання НШ свідчать високий рівень наукових праць як лідера, так і її членів, наявність інформації про неї в Інтернеті, засобах масової інформації, науковій літературі, високий індекс цитування праць членів школи, виконання ними функцій експертів, опонентів, членів редколегій професійних журналів чи збірників наукових праць та ін.

Якісним показником успішності НШ можна вважати тривалість її існування. Такою є наукова школа, що має не менше трьох поколінь науковців, що забезпечує стабільність і тривале її функціонування. Однак цей критерій слід розглядати диференційовано. По-перше, він характерний для класичних технічних і природничих наук, які мають давню історію, сталі наукові школи. Водночас у сучасному науковому просторі активно започатковуються і розвиваються нові наукові галузі та спеціальності, що об'єктивно унеможливорює багатопокілінний показник НШ. По-друге, часто наукова спільнота після припинення діяльності її лідера втрачає цілісні ознаки НШ. У цьому разі її тривалість у часі та просторі має забезпечити потенційний лідер — кращий учень лідера, котрий здатний підтримати і розвинути наукові настанови свого вчителя, згрупувати навколо себе його учнів, очолити діяльність НШ.

Нині не існує класифікацій наукових шкіл, це — завдання подальших наукових досліджень. Однак і нині науковці прагнуть визначити їхню типологію.

Неформальні наукові колективи, що формуються навколо визнаних учених й істотно впливають на розвиток науки, умовно

можна поділити на *класичні* та *сучасні* наукові школи. В основі поділу К. Ланге — динаміка розвитку закладів підготовки науково-педагогічних кадрів. Уважається, що «класична наукова школа» є неформальним науковим колективом, який формується навколо визнаного вченого, котрий має видатні педагогічні здібності, з метою навчання експериментальної майстерності й вирішення актуальних наукових проблем. Цей колектив пов'язаний єдністю принципів і методологічних основ вирішення наукових завдань, постійно вдосконалює здобуті знання, створює необхідні умови для повного творчого виявлення індивідуальних здібностей кожного члена колективу.

«Класична» або «сучасна» наукова школа відрізняється від звичайного наукового колективу:

- а) спільністю принципів та методичних основ вирішення наукових проблем;
- б) значним впливом на прогрес і тенденції розвитку науки завдяки підготовці висококваліфікованих наукових кадрів, здатних до самостійної дослідницької діяльності;
- в) спадкоємністю наукових знань, яка забезпечується притаманною справжнім науковим школам здатністю зберігати «життєдіяльність», тобто впливати на розвиток науки тривалий час, іноді впродовж життя декількох поколінь.

Як свідчить аналіз досвіду наукової діяльності вищих навчальних закладів, на території України, де створені й розвиваються передусім «класичні наукові школи», що суттєво впливають на прогрес і тенденції розвитку галузевої науки завдяки підготовці висококваліфікованих науково-педагогічних кадрів, спроможних до самостійної дослідницької діяльності. Такі наукові колективи характеризуються спільністю принципів та методологічних основ вирішення наукових проблем, спадкоємністю наукових знань і традицій. Розвиток таких шкіл відбувається в межах вищих навчальних закладів, де різноаспектність наукових завдань зумовлена освітнім процесом, а керівник наукової школи може обирати собі учнів із найбільш здатних до дослідницької роботи. Поряд із повноцінним функціонуванням «класичних наукових шкіл» на території України існують і «сучасні наукові школи».

Важливим критерієм класифікації наукових шкіл є ступінь *інституціоналізації*, оскільки інституціоналізаційного оформлення, зазвичай, наукова школа набуває, коли нова ідея й науковий напрям, що формуються на її основі, офіційно визнані більшістю вчених певного профілю та є актуальними для розвитку теорії й практики, а

керівник школи має значний науковий авторитет і можливість працювати над проблемами, які зацікавляють його в межах науково-дослідних установ.

У визначеннях наукових шкіл зазвичай ідеться про те, що це — неформальні об'єднання вчених. Неформальність школи свідчить про те, що в соціальному сенсі школа може бути не оформлена, її члени працюють не тільки на різних кафедрах, але й у різних організаціях і навіть країнах. Статус членів школи визначається не рівнем їхньої освіти, вченими ступенями й званнями, а їхнім реальним внеском у систему знань школи. Водночас школа — автономний науковий колектив, єдине ціле, зумовлене спільністю наочно-логічного змісту праці і закритістю колективу співавторів.

Ступінь формалізації наукових шкіл може бути різним і залежить від тих умов, у яких формувалася школа, особливостей її розвитку й визнання науковим співтовариством. Тому за рівнем інституціоналізації можна виокремити неформальні об'єднання, гуртки, інституціональні школи (кафедри, лабораторії, інститути тощо). Відсутність будь-якої формальної організації характерна, зазвичай, для початкових етапів формування НШ, хоча відомі школи, що зберігали свою цілісність навіть у тому разі, коли їхні члени жили й працювали в різних містах і країнах. За ступенем інституціоналізації більшість наукових шкіл України можна охарактеризувати як інституальні школи, тобто ті, які існують при кафедрах, науково-дослідних лабораторіях або інститутах тощо.

Для культурного простору України характерним є існування наукових шкіл типу *угруповання*. Об'єднувальним чинником для школи як угруповання є людина, котра має унікальний спосіб діяльності (теоретичного мислення або експериментального дослідження), технологія передачі якого може бути тільки «з рук у руки». Оскільки унікальний спосіб діяльності лідера наукової школи передбачає світогляд, традиції, культурні аспекти, менталітет, ціннісні орієнтації особистості вченого, він не може передаватися традиційно під час звичайного навчання. Це не означає, що в науковій школі як угрупованні немає науково-дослідної програми. Але вона не завжди й не обов'язково чітко сформульована й оформлена, принаймні на початкових етапах формування та існування наукової школи.

Специфічною ознакою, що відрізняє наукове угруповання від *течії*, можна вважати наявність у ній організатора й керівника, котрий здійснює функцію управління дослідженням. Течія не завжди має свого лідера й існує без єдиного керівного центру. Керівну функ-

цію виконують науково-дослідна програма та парадигма, закладені засновником течії. Основні орієнтири діяльності прихильників течії визначаються програмою, найважливіші елементи якої містяться в ключових публікаціях засновника течії. Відносини в науковій течії зазвичай відбуваються за типом «засновник — послідовники».

Наукова школа як угруповання може стати початком нової наукової течії. У кожному разі становлення школи як наукової течії здійснюється, коли теорія чи концепція, що розробляється школою або окремим ученим, достатньо оформлена, щоб бути *представленою* на суд науковому співтовариству, довела своє право на існування й набула певної популярності в науковому світі. Тобто теорія починає існувати і розвиватися незалежно від творця, стверджується як наукова традиція. Послідовники опановують норми й методологію дослідницької діяльності завдяки реконструкції і розпредметненню текстів, у яких зафіксована теорія.

За типом відносин між поколіннями можна виокремити *однорівневі* та *багаторівневі* наукові школи (О. Грезньова). В однорівневих школах існує одне покоління учнів, коли вони стають самостійними і мають послідовників, то створюють власні наукові школи. Але безпосереднє керівництво дослідниками-початківцями здійснюють переважно старші й досвідченіші члени школи. Останні створюють дочірні наукові школи, у результаті чого відбувається структурне розчленування предметної галузі на декілька нових напрямів досліджень. Таким чином, наукова школа відкриває шлях у науку кільком поколінням учених — і в цьому її довголіття й життєва сила.

Інший можливий підхід до класифікації наукових шкіл пов'язаний зі *способами взаємодії* між членами школи й організацією здійснення досліджень. За способом організації діяльності учнів і проведення досліджень наукові школи поділяються на школи з *індивідуальними* й *колективними* формами роботи. З одного боку, набула поширення думка, що для НШ притаманний саме колективний стиль роботи, коли мета кожного члена збігається з метою всього колективу. Це відбувається тому, що дослідження кожного члена школи здійснюється під час вирішення проблеми, визначеної програмою, а отриманий результат визначається впливом на розвиток програми. Навіть якщо дослідження членів школи безпосередньо не пов'язані, формами організації спілкування й взаємодії в школах є різні семінари, що найчастіше неформальні. Наукові семінари виконують подвійну функцію: забезпечують взаємозв'язок і узгодженість досліджень, дозволяють відстежувати й узагальнювати отримані

результати, тобто керувати колективним дослідженням, а також вирішувати педагогічні завдання з навчання учасників семінару.

Існують варіанти, коли керівник школи індивідуально працює з кожним членом школи, здійснюючи власне дослідження. Під час ідентифікації сучасних НШ часто використовуються такі показники, як чисельність докторів і кандидатів наук (зокрема підготовлених у межах певної школи), кількість статей, книг, доповідей, премій, частотність цитування в науковій літературі, актуальність досліджень і можливість застосування результатів тощо.

За *історико-еволюційними* критеріями розрізняють (О. Устенко) такі типи шкіл: школа як *визнана наукова система* (наприклад, сучасна культурологічна теорія), що характеризує наукову складову суспільної свідомості, яку можна назвати школою класичного наукового мислення; науково-освітня школа, яка, крім розробки оригінальної дослідницької програми й декількох відповідних їй теорій і концепцій, здійснює підготовку молоді до науково-дослідницької діяльності в чітко визначеному, змістовно-парадигмальному діапазоні колективного мислення й самостійного пошуку; школа як дослідницький колектив — одна з найпоширеніших і водночас найпродуктивніших форм організації колективної наукової творчості, що обов'язково реалізує авторську дослідницьку програму. Остання значною мірою є вагомим внеском особистості вченого, тому що в ній відбивається результат, який у разі успішного виконання дослідницької програми презентується суспільству у вигляді відкриття, що надасть підстави внести ім'я автора до кадастру наукових досягнень; школа як напрям у певній галузі знань, що є найдовершенішою формою колективної пізнавальної творчості та характеризує передусім зрілий період розвитку конкретної науки.

Можливим є поділ наукових шкіл на основі їхньої *парадигмальної цілісності* (П. Довбня, І. Доброскок). Школи, що формуються і розвиваються на основі єдиної парадигми, яку поділяють усі члени колективу, називаються моноконцептуальними. Відомі школи, які визнають кілька концепцій і використовують кілька теоретичних моделей, що іноді аналізують один предмет з несумісних точок зору, — поліконцептуальні.

Школи поділяють на *загальновизнані, визнані, відомі та молоді* (М. Карімов). Так, довготривалими є успішне функціонування лідера (академіка чи члена-кореспондента) на світовому або державному рівні та діяльність його численних учнів (докторів і кандидатів наук (докторів філософії) з унікальними досягненнями в галузі теоретичних,

методичних і практичних досліджень, котрі працюють зі своїми учнями в системі вищої освіти). У такому разі це можна назвати загальноновизнаною науковою школою.

Водночас якщо досвідчений учений, котрий вирішує фундаментальні завдання пізнання або перетворення дійсності, стає заслуженим лідером для своїх учнів — молодих докторів і кандидатів наук (докторів філософії), котрі викладають навчальні дисципліни у вищій школі згідно з розробленими ними методиками, то це засвідчує виникнення на рівні всієї країни визнаної наукової школи, що гарантує наявність науково-технічного прогресу в ній.

Таким чином, наукові школи можна класифікувати за такими критеріями: динамікою розвитку закладів підготовки науково-педагогічних кадрів; типом наукової ідеї, яка є основою дослідницької програми; широтою досліджуваної предметної галузі; типом зв'язків між поколіннями; функціональним призначенням продуктованих знань; формою організації діяльності учнів; типом зв'язків між членами наукової школи; ступенем інституціоналізації; рівнем локалізації; рівнем наукової ієрархії, історико-еволюційними критеріями.

Наявність різних наукових шкіл, їх взаємодія та взаємовплив є запорукою повноцінного розвитку та процесу пізнання, що виявляється у висуненні альтернативних підходів до вирішення дослідницьких проблем та створення рівних можливостей для вчених апробувати власні концептуальні ідеї, позбавлені ідеологічного контролю. Існування наукових шкіл різного типу вможливорює підтримувати спадкоємність наукових і суспільних традицій між різними генераціями дослідників, зберігати генетичний зв'язок між творчою спадщиною попередників та сучасників.

5.2. Специфічні характеристики культурологічно-мистецьких шкіл

Самобутність, феноменальність наукових шкіл культурологічно-мистецького профілю забезпечені унікальним змістово-тематичним спрямуванням, важливим значенням у духовному, культурному, інтелектуальному, інноваційному розвитку сучасного суспільства. Їх можна вважати фактором поєднання національних і світових наукових традицій, проявом культурно-когнітивного діалогу «Схід — Захід», а також сполучною ланкою в процесі переходу від традицій до глобалізації. Специфічні елементи означених галузевих наукових шкіл зумовлені й особливостями розвитку базових наук, їхнім статусом

у системі сучасного наукового знання, генетично сформованим багаторічним прагненням відповідати «класичним канонам» консолідованих та індивідуальних наукових об'єднань, що має як позитивні, так і негативні наслідки. Зважаючи на ці методологічно важливі засади можна осмислити своєрідність наукових об'єднань культурологічно-мистецького профілю, визначити їхні характерні ознаки. Серед них:

- відносна «молодість» галузевих наук, їхня доволі пізня інституціоналізація, що відбулася всередині ХХ ст.; визнання когнітивного й соціального статусу впродовж багаторічних тривалих дискусій щодо правомірності існування як самих наук, так і доцільності підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів означеного профілю; недостатня порівняно з іншими науками розвиненість внутрішніх та зовнішніх комунікаційних зв'язків;

- системне поєднання у функціонуванні наукової школи суто науково-дослідницької, науково-творчої і творчо-виконавської діяльності, коли лідер та члени НШ демонструють свої результати не лише в дисертаціях, монографіях, підручниках, наукових статтях, а й на міжнародних і всеукраїнських конференціях, конкурсах, фестивалях, майстер-класах, мистецьких майстернях, тренінгах, про що свідчать численні гран-прі, дипломи переможців, лауреатів як творця-лідера, так і його учнів;

- розгалужена тематична спрямованість і багатопарадигмальність дослідження теоретично важливих та практично значущих фундаментальних і прикладних наукових проблем означеного профілю;

- недостатність самовизначення сталої традиції щодо суттєвих ознак НШ культурологічно-мистецького спрямування, виявлення основних наукових шкіл, вивчення генези та розвитку, виокремлення наукового напрямку, забезпечення єдності методологічних підходів, визначення засновників — лідерів, продовжувачів і прибічників наукового напрямку;

- переважання незначних, зазвичай неформальних консолідованих об'єднань відомих учених (творців) і молодих науковців (виконавців), самоорганізація їх у формі наукових шкіл завдяки креативним та організаційним здібностям наукового лідера, здатного не лише продукувати нові наукові чи творчі ідеї, а й переконувати в перспективності своїх учнів;

- недостатній рівень інституціоналізації базових наук, зокрема організації мережі науково-дослідних інститутів, закладів вищої

освіти, факультетів, кафедр, наукових відділів означеного профілю, відсутність центру, який би координував наукову діяльність в означених галузях. Заснована в 1996 р. Національна академія мистецтв України (президент — ректор Національної академії образотворчого мистецтва А. Чебикін), а також створена у 2010 р. Українська асоціація культурологів (голова — ректор Харківської державної академії культури В. Шейко) мають стати професійними координаторами наукової діяльності в галузі культурології та мистецтвознавства в Україні;

- відносно пізнє становлення організаційних форм науки — наукових галузей, спеціальностей, аспірантури, докторантури, спеціалізованих учених рад; концентрація формальних, неформальних наукових та мистецьких об'єднань насамперед у тих закладах, які мають аспірантуру, докторантуру, спецради із захисту докторських і кандидатських дисертацій культурологічно-мистецького спрямування;

- наукові школи означеного профілю є переважно науково-освітніми інституціями, що передбачають не лише здобуття нових теоретичних знань, а й виховання нових поколінь наукових кадрів, коли лідер і більшість учасників НШ є викладачами закладів вищої освіти; підпорядкування наукової проблематики НШ профілю освітньої діяльності ЗВО; активне впровадження фундаментальних і прикладних досліджень до навчально-виховного процесу;

- доволі обмежена чисельність видатних (провідних) учених, творців, кожна публікація котрих містить нову інформацію, нову ідею або новий підхід до вирішення нової або відомої проблеми; брак реальних чи потенційних засновників і лідерів наукових шкіл, здатних об'єднати навколо себе молодих дослідників з метою успішного вирішення однієї або кількох вагомих наукових проблем, забезпечити єдність методології, сформувати сталі наукові традиції;

- зазвичай, відомий учений-лідер (митець-лідер) органічно поєднує у своїй діяльності як індивідуальну, так і консолідовану відповідальність за ініціювання, організацію та безпосередню участь у розробленні фундаментальних і прикладних досліджень, наукових проєктів, тем;

- не чітко простежується принцип спадкоємності в галузевій науковій школі як продовження, поглиблення та диференціація проблематики досліджень лідера-засновника в працях його учнів через творчу і кар'єрну амбітність її учасників, котрі прагнуть самостійності на початковому етапі власної науково-творчої самореалізації;

– специфіка та складність «просування» кандидатів і докторів наук культурологічно-мистецького профілю офіційними щаблями вітчизняної науки. Кожен учений насамперед прагне визнання власних наукових досягнень і, лише набувши його, замислюється над створенням власної наукової школи;

– за формою організації діяльності членів цього наукового співтовариства — це, радше, індивідуальна, міжособистісна наукова комунікація, коли її лідер безпосередньо працює з кожним членом школи чи найталановитішими з них, активно здійснюючи власні дослідження, організовуючи обговорення рівня перспективності тем докторських і кандидатських дисертацій, наукових здобутків лідера, членів наукового співтовариства на науково-методологічних семінарах, засіданнях «круглого столу», міжкафедральних майстер-класах, тренінгах та інших формах оприлюднення результатів.

Наукова школа культурологічного і мистецтвознавчого спрямувань реалізує єдність наукового, творчого й освітнього процесу як основи сучасної університетської освіти. Нині саме вищі навчальні заклади від початку створення до сучасності були і є провідними осередками з високим та потужним потенціалом у царині здійснення наукових досліджень, підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів, фахівців культурологічно-мистецького профілю. Саме так НШ культурологічно-мистецького профілю асоціюється з поняттям «науково-педагогічна школа» (НППШ). Це означає, що така школа функціонує на базі закладу вищої освіти і її члени, крім наукових і творчих, вирішують освітні проблеми. Але головне завдання будь-якої НШ — продукування нових наукових знань, а всі інші завдання підпорядковані головному. Тому в понятті «науково-педагогічна школа» слово «педагогічна» є другим аспектом — акцентуванням на предметі дослідження — педагогічних явищах. Усі ознаки науково-педагогічної школи властиві й науковим школам культурологічно-мистецького профілю.

Очевидно, що визначальною і невіддільною ознакою цих шкіл є, по-перше, використання у творчій діяльності наукових принципів; по-друге, наукове обґрунтування творчих досягнень; по-третє, наявність історичної основи та суспільного визнання. Незаперечною є істина: науковою школою можна вважати тільки ту, яка має авторитетного лідера, талановитих учнів і послідовників, дієвий науково-творчий потенціал, що забезпечує її суспільне (вітчизняне, європейське, світове) визнання, яке вимірюється наявністю творчо-мистецьких майстерень, здобутих науково-творчих грантів, гран-прі, перемог у

наукових конференціях, творчих конкурсах, фестивалях та інших мистецьких заходах всеукраїнського, європейського, міжнародного рівнів тощо.

Об'єктивна необхідність подальшого дослідження суті та специфіки НШ культурологічно-мистецького спрямування зумовлена певними обставинами:

- Слід обґрунтувати важливе значення та специфіку наукових шкіл культурологічного і мистецтвознавчого профілів в Україні, зосередити проблематику досліджень на виявленні загального, особливого й одиничного в їх створенні та функціонуванні.

- Важливо мати вичерпне уявлення про динаміку розвитку науково-творчого потенціалу НШ для забезпечення внутрішнього поступального розвитку кафедр і факультетів, як і безпосередньо ЗВО культурологічного та мистецтвознавчого профілів.

- Досвід кожного ЗВО з формування та становлення науково-творчих шкіл доцільно використовувати не лише іншим закладам вищої освіти культурологічно-мистецького спрямування, а й непрофільним ЗВО України, які здійснюють підготовку кадрів для галузі культури і мистецтва.

- Поглиблення науково-творчих зв'язків вітчизняних НШ із зарубіжними партнерами дозволить предметніше і змістовніше співпрацювати саме в тих сферах культурології та мистецтвознавства, у яких сформовані (або формуються) потужні науково-творчі школи.

- На рівні Міністерства освіти і науки України, а також Міністерства культури та інформаційної політики України мають набуті офіційного визнання такі категорії, як науково-творча, науково-мистецька (мистецтвознавча) школа ЗВО, особливо зважаючи на те, що і сама назва міністерств свідчить про симбіоз науки, освіти й творчості у вищій школі.

5.3. Науково-мистецька школа: специфіка та класифікація

Специфіка наукових шкіл мистецького (мистецтвознавчого) спрямування досліджена недостатньо. Донині немає єдиної їхньої класифікації за сукупністю основних формальних і неформальних ознак, що має стати об'єктом наукових досліджень у майбутньому.

Слід зазначити, що й у термінологічному сенсі нині існує невідзначеність. Паралельно, часто як синонімічні, використовуються такі

терміни, як «науково-творча», «науково-мистецька», «науково-мистецтвознавча» («творчо-мистецька» та ін.) школи. Отже, уточнення поняттєво-категоріального апарату наукових шкіл культурологічно-мистецького спрямування може стати предметом подальших наукових досліджень.

У цьому разі як узагальнюючий використано термін «науково-мистецька школа» (НМШ), хоча зрозумілою є його умовність, адже між предикатами «мистецький» і «мистецтвознавчий» існує певна відмінність: перший свідчить про переважно практично-виконавський аспект, другий — підкреслює науково-дослідницьке спрямування.

Поняття школи має власну багаторівневу внутрішню структуру. Школи можуть створюватися за: близькістю манери й техніки видатного майстра й роботи його майстерні (поняття «майстерні», «кола майстра»), етнічною (національна школа), географічною ознаками (регіональні школи), зв'язками з певним науково-навчальним центром (академічні школи). Загалом у понятті «школа» більше вираженням є топографічний критерій, ніж хронологічний, школи пов'язані з певним місцем, стилем, епохою. Однак і в цьому правилі можливі винятки, що залежать від виду й різновиду мистецтва.

Особливістю наукових шкіл мистецького спрямування можна вважати специфічні *об'єктно-суб'єктні* та *суб'єктно-суб'єктні* відносини. Об'єктні полягають у відмінностях *продукту діяльності*. Так, якщо в НШ основними результатами дослідницької роботи є дисертації, монографії, наукові фахові статті, тези доповідей на наукових конференціях різних рівнів, підручники, навчальні посібники, науково-методичні праці й інша наукова продукція, то в школах мистецького спрямування вона набуває специфічних форм. Це передусім творчо-мистецькі здобутки, які оприлюднюються у формі сценаріїв, постановок, композицій, пісень, танців, аранжувань, творчих майстерень та інших форм.

Іншим, не менш важливим показником рівня наукових шкіл мистецького спрямування, є наявність народних, заслужених артистів, діячів мистецтв, працівників культури, відомих митців — композиторів, режисерів, акторів, співаків, операторів, хормейстерів, художників, дизайнерів, керівників усталених мистецьких колективів, лауреатів міжнародних, всеукраїнських, регіональних конкурсів, фестивалів та ін.

На відміну від усталеного поняття «наукова школа», «*науково-мистецька школа*» — це інтелектуально-творчий потенціал науковців

і митців, їхні напрацювання в науковій діяльності та здобутки у творчій роботі, які набули визнання в суспільстві і надають змоги ЗВО культурологічного й мистецтвознавчого профілів бути взірцем для інших навчальних закладів у тій чи іншій сфері культурологічних чи мистецтвознавчих знань. Науково-мистецька школа є обов'язковою складовою загальної оцінки ЗВО культурологічно-мистецького профілю.

Науково-мистецьку школу вищих навчальних закладів слід розглядати насамперед з позицій формування науково-педагогічних кадрів. Цей процес у ЗВО має певні особливості порівняно з науково-мистецькими і виконавськими кадрами в науково-дослідних установах. Науково-дослідні установи зазвичай мають вузькогалузеве (однопрофільне) спрямування. Підготовка наукових кадрів здійснюється суто в царині наукових досліджень певних проблем, напрямів, наукових парадигм. Натомість формування науково-педагогічних кадрів на факультетах культурологічного і мистецького профілів базується на тому, що під час навчання відбувається органічне поєднання наукової, педагогічної і творчої діяльності. Зокрема аспіранти таких наукових спеціальностей, як театральне, музичне, кіномистецтво, телебачення, образотворче мистецтво, декоративне, прикладне мистецтво, дизайн тощо, у ЗВО обов'язково проходять викладацьку практику, маючи відповідне навантаження з викладання дисциплін культурологічно-мистецького профілю чи проведення семінарських або практичних занять, що надає їм можливості апробувати свої науково-творчі здобутки в студентській аудиторії. До докторантури при кафедрах ЗВО вступають особи (зазвичай, доценти), котрі вже мають певний досвід наукової, педагогічної і творчої роботи.

Звісно, формування науково-мистецької школи культурологічно-мистецького профілю потребує певного часу, навіть років. Деякі науково-творчі школи виникли ще в дореволюційні часи, інші зазнали інституціоналізації під час заснування у 20–30-ті рр. XX ст., немало закладів вищої освіти культурологічно-мистецького профілю в Україні набули розвитку в 40–50-ті рр. XX ст. За роки незалежності України динамічно розвиваються як школи-фундатори, так і порівняно молоді науково-мистецькі школи культурологічного й мистецтвознавчого профілів.

Незалежно від тривалості існування науково-мистецької школи, її обов'язковим атрибутом, визначальною ознакою є засновник та його послідовники, продовжувачі. Визнана в науково-творчому се-

редовищі школа має оформлюватись за схемою: «“батько”-науковець (митець) — “син”-науковець (митець) — “онук”-науковець (митець)». Такий принциповий підхід уможливорює об’єктивно оцінити науково-творчу і педагогічну діяльність мистецьких факультетів і випускових кафедр ЗВО, визначити вектор їхньої діяльності щодо відповідності сучасним вимогам культури і мистецтва, потреб підготовки кадрів певного професійного спрямування.

Особливістю науково-мистецької школи є те, що її фундатор не обов’язково має бути визнаним ученим у певній сфері. Будучи дійсним митцем (творцем), він активно сприяє розробці наукових досліджень своїх учнів і прибічників, активізує їхній вступ до аспірантури та докторантури, ознайомлює з власними творчими здобутками. Завдяки такому алгоритму науково-творча школа з теорії й історії культури, світової культури і міжнародних культурних зв’язків, української культури, музеєзнавства, пам’яткознавства, прикладної культурології, культурних практик, театрального, музичного, кіномистецтва, телебачення, образотворчого, декоративного, прикладного, хореографічного мистецтва, дизайну набуває безперервності та спадковості у своєму розвитку.

Науково-мистецькі школи ЗВО, на відміну від наукових шкіл науково-дослідних установ, мають потрібне навантаження. З одного боку, науково-педагогічний склад, щоб відповідати своєму призначенню та викликам поступального розвитку науки (у сфері культури і мистецтва), зобов’язаний здійснювати наукові фундаментальні або прикладні дослідження. Звісно, висновки, пропозиції, узагальнення щодо наукової діяльності мають використовуватися в процесі викладання тієї чи іншої дисципліни. Власне, у такий спосіб навчальний процес «осучаснюється», набуває нового наукового наповнення. З іншого, науково-педагогічний персонал, щоб здійснювати викладання дисциплін на рівні вимог ХХІ ст., має поглиблювати педагогічну майстерність і задовольняти потреби студентської аудиторії, постійно впроваджувати в навчальний процес нові знання, технології, сприяти модернізації освіти загалом, базувати навчання на основі активних методів викладання, індивідуального підходу, комп’ютеризації формування практичних навичок. Крім того, викладач-музикант чи хореограф повинні творчо розвиватися, розробляти власні композиції, постановки, покази тощо, долучаючи колег і студентство. Тобто сучасна лекція у ЗВО культурно-мистецького профілю має бути передусім не пізнавальною, а пошуковою, дослідницькою, творчою.

Науково-мистецькі школи в жодному разі не можна розглядати лише як механічне поєднання наукової і творчої діяльності викладача, студента, аспіранта, докторанта. Якщо дотримувати лише цього принципу, то можна дійти висновку, що кожна випускова кафедра факультетів музичного, театрального, хореографічного, кіно-, телемистецтва тощо є науково-творчою школою.

Науково-творча школа культурно-мистецького спрямування повинна відповідати таким принциповим положенням:

- мати певні досягнення і здобутки в науковій, навчально-виховній, творчій діяльності;
- викладачі, студенти, аспіранти і докторанти наукових галузей — культурології та мистецтвознавства — повинні мати власні творчі здобутки, втілені (творчі проєкти, гранти, фестивалі, конкурси, олімпіади, інші мистецькі заходи, де вони є організаторами або активними учасниками);
- науково-мистецька школа започатковується, виникає й діє за однієї принципової умови: науково-творчі дослідження слід спрямовувати не лише на інноваційний розвиток культурологічної і мистецтвознавчої наук, а й на сферу інновацій у творчості та навчально-виховному процесі. Отже, необхідно підкреслити, що у ЗВО культурологічно-мистецького профілю наукова діяльність науково-педагогічного складу мистецьких факультетів має спрямовуватися не тільки на вдосконалення викладацької діяльності, а й створення творчих майстерень, майстер-класів, тренінгів, що потребує поглиблення наукових досліджень;
- науково-мистецьку школу кафедри можна вважати такою, якщо у сфері науково-творчої та педагогічної діяльності нею відпрацьовані (хоча б поліпшені) певні методики науково-творчого пошуку і викладання дисциплін культурологічно-мистецтвознавчого спрямування. Ідеться про те, що з розвитком національної культури і мистецтва, зміцненням міжнародних зв'язків під впливом дії ринкових механізмів нагальною є необхідність поглиблення фундаментальних і прикладних досліджень у галузі культури та мистецтва. Це потребує наукового підходу, стратегічного мислення, розуміння того, що без наукового обґрунтування поступального розвитку культури та мистецтва він є неможливим. Саме тому і мають бути імplementовані відповідні методики, нові підходи до оцінювання суспільних та культурно-мистецьких процесів. Ці елементи обов'язкової інноваційності слід утілювати у творчий процес та процес викладання дисци-

плін культурологічно-мистецького циклу для того, щоб студент у ЗВО готувався до ефективної практичної діяльності у сфері наукових здобутків культури і мистецтва.

- лише визнані науково-творчі школи, які мають відпрацьовані та перевірені науково-творчі досягнення й методики викладання дисциплін культурологічно-мистецького спрямування, здатні здійснювати підготовку діяльних, креативних, патріотичних фахівців нового покоління, генерувати прогресивні ідеї, прогнозувати розвиток культури і мистецтва в Україні та світі;
- єдність і взаємозалежність наукового, мистецько-творчого й освітнього процесу є визначальними в статусі науково-мистецьких шкіл. Тому безпосередньо кафедра вирішує, кому надати перевагу в науковій, творчій чи викладацькій діяльності. Однак єдиним критерієм оцінки діяльності окремого викладача і кафедри загалом має бути єдність цих трьох базових складових науково-мистецької школи: *наукової, творчої й освітянської*.

Для ЗВО культурологічно-мистецького профілю статус науково-мистецьких шкіл є надто важливим, що пояснюється, по-перше, значимістю культури і мистецтва в духовному житті сучасного суспільства, підвищенням рівня його ціннісних орієнтацій, по-друге, тим, що в культурології і мистецтвознавстві процес пізнання культурно-мистецьких явищ є достатньо динамічним, що зумовлено особливостями розвитку художньої культури загалом та культури і мистецтва як її основних складових. Вищезазначене потребує постійного поглиблення знань, наукових досліджень, формування нових парадигм і концепцій, обізнаності у вітчизняних і світових надбаннях у галузі культурології та мистецтвознавства, галузевої практики, освіти й управління.

Сучасні науково-творчі школи культурологічно-мистецького профілю не лише ефективно здійснюють фундаментальні і прикладні дослідження в галузі культурології та мистецтвознавства, але й, зазвичай, гарантують якісне науково-методичне забезпечення тієї чи іншої навчальної дисципліни культурологічно-мистецького циклу. Це означає:

- наявність новітніх підручників і навчальних посібників (зокрема електронних) для самостійного вивчення, підготовлених лідером-засновником, учнями чи прибічниками певної науково-творчої школи;
- лекції, що характеризуються нетрадиційністю (загальнопізнавальні), є пошуково-творчими, аналітичними, дискусійними;

- курсові, дипломні роботи, магістерські праці спрямовують обдаровану молодь до подальших наукових досліджень, наприклад, докторських (кандидатських) дисертацій культурологічно-мистецького профілю;
- процес навчання організовується за принципом творчої самореалізації студента у сфері культурологічних і мистецтвознавчих дисциплін, що формують його майбутню фахову діяльність.

Слід підкреслити ще одну деталь діяльності науково-творчих шкіл культурологічно-мистецького профілю: інноваційний процес у навчанні стає спільним завданням викладача і студента. Із цією метою для всіх освітніх спеціальностей, а також для аспірантів запроваджується така обов'язкова дисципліна: «Організація науково-дослідницької діяльності», що надає науково-освітньому процесу пошукового, дослідницького спрямування. Для студентів і аспірантів культурологічно-мистецьких спеціальностей доцільно також викладати спецкурс «Наукова творчість у культурологічно-мистецькій галузі», що надасть можливості ознайомитися зі специфікою методології, методики, організації та техніки культурологічних і мистецтвознавчих досліджень.

На цій основі можна визначити ті обов'язкові атрибути, які характеризують науково-мистецьку школу, а саме:

- назва науково-мистецької школи;
- об'єктивна характеристика засновника (фундатора) школи;
- науково-творча і педагогічна доктрина (проблема);
- наявність на випусковій кафедрі докторів і кандидатів наук з означеної наукової галузі чи спеціальності, здатних продукувати нові ідеї;
- успішне функціонування при випусковій кафедрі ЗВО аспірантури і докторантури в галузі культурології чи мистецтвознавства з декількох або всіх наукових спеціальностей;
- створення на випусковій кафедрі фундаментальної теоретико-методологічної та методико-технологічної бази з проблем науково-творчої та науково-педагогічної діяльності в галузі культурології і мистецтвознавства;
- наявність бази даних авторефератів дисертацій, монографій, наукових статей, підручників, навчальних посібників тощо, які відображають напрям науково-творчої школи;
- захист кандидатських і докторських дисертацій у галузі культурології та мистецтвознавства;

- розробка практичних рекомендацій та навчальних програм для сфери культури і мистецтва;
- виступи на наукових і практичних конференціях, симпозіумах, олімпіадах, конкурсах, фестивалях (вітчизняних і зарубіжних);
- участь у розробці державних актів та законодавчо-нормативних документів у галузі культури і мистецтва;
- зв'язок із зарубіжними навчальними та науковими установами культурологічно-мистецького профілю;
- нагороди та відзнаки студентів, аспірантів, докторантів, викладачів випускової кафедри;
- наявність веб-сайту НМШ.

Усе вищезначене надає можливості дійти певних висновків.

Найпотужніший науково-творчий потенціал у галузі культурології і мистецтвознавства нині зосереджений у вищій школі. Тому науково-мистецькі школи створюються й успішно функціонують саме в закладах вищої освіти України III–IV рівнів акредитації культурологічно-мистецького профілю.

Науково-мистецька школа — це не поєднання освіти, науки, художньої творчості, а той потенціал ЗВО, який забезпечує набуття суспільного визнання статусу фундатора та лідера в культурологічній і мистецтвознавчій сферах знань для всіх інших навчальних закладів, формування висококваліфікованих фахівців на рівні сучасних вимог.

Головними *ознаками* науково-мистецької школи є:

- добровільно сформований колектив формального або неформального спрямування, який об'єднує науково-педагогічних працівників, митців різних поколінь і кваліфікації з метою самовизначення, поліпшення методики та практики науково-мистецьких досліджень, їхнє широкого застосування в навчальному процесі, що потребує постійного вдосконалення на інноваційній основі;
- творча співпраця у сфері наукових досліджень актуальних теоретичних і практичних проблем у наукових галузях культурології та мистецтвознавства, їхня адаптація під час викладання навчальних дисциплін на основі опрацьованих новітніх методик;
- наявність науково-творчого лідера — фундатора школи, котрий запропонував оригінальні наукові ідеї та педагогічні підходи до викладання дисциплін культурологічно-мистецького циклу, його суттєві власні творчі здобутки, а також учнів чи прибічників НМШ, що сприяло подальшому розвитку кафедри у сфері інновацій;

- дотримання та реалізація науково-мистецькою школою (кафедрою) спільних підходів і розумінь методологічних принципів, типу мислення, прийомів аналізу, творчого стилю, викладання навчальних дисциплін культурологічно-мистецького циклу (відмінних від інших шкіл чи кафедр), наявність необхідного аналітичного матеріалу, методик дослідження, творчих розробок та викладання, розробка й узагальнення необхідної теоретичної бази;
- досягнення значних результатів у науковій, творчій та педагогічній діяльності, які визнані в Україні і за кордоном та мають безумовні перспективи подальшого розвитку;
- наявність продуктів діяльності школи (підручників, посібників, практикумів, монографій, творчо-мистецької продукції), які за своєю спрямованістю відповідають обраній доктрині, їй підпорядковані й засвідчують подальший розвиток;
- дотримання принципу спадковості науково-творчої та педагогічної діяльності школи молодими вченими і викладачами, залучення до роботи школи студентів, аспірантів та докторантів кафедри.

Формування науково-мистецької школи визначається станом наукових, творчих і педагогічних здобутків упродовж тривалого часу, які передаються наступним поколінням науково-педагогічних кадрів. Особлива роль у цьому належить лідеру — керівникові школи, котрий має особистий науково-педагогічний і творчий авторитет, а також передбачає перспективи та реальні можливості подальшого розвитку започаткованого ним напрямку (напрямів) науково-педагогічної діяльності в галузі культурології та мистецтвознавства.

Основою формування науково-мистецької школи в її інституціональному вимірі є випускова кафедра театрального, музичного, кіно-, телемистецтва, образотворчого, декоративного і прикладного мистецтва, дизайну, а також культурології, музеєзнавства, пам'яткознавства та ін., при якій успішно функціонують аспірантура й докторантура.

В окремих випадках науково-мистецька школа може бути сформована на базі кількох кафедр. Оскільки сучасні кафедри охоплюють десятки профільних дисциплін, то на одній і тій самій кафедрі можуть сформуватися й функціонувати кілька науково-творчих та педагогічних шкіл культурологічно-мистецького спрямування.

У межах науково-мистецьких шкіл, які органічно поєднують у своїй діяльності суто науково-дослідницьку, освітню, художньо-

творчу працю, виокремлюють певні її різновиди. *Розробка загальної класифікації НМШ є одним із провідних, але недостатньо розроблених теоретичних напрямів мистецтвознавства.* Класифікація НМШ — це процес упорядкування, поділу за класами і видами, система підпорядкування, що використовується як засіб установалення зв'язків між НМШ, орієнтування в їхній різноманітності. Серед основних видів НМШ можна назвати: галузеву, виконавську, педагогічну, національну, регіональну, інституціональну, авторську, школу-традицію та ін.

— *Галузева* — характерна унікальною змістово-творчою специфікою: школа музичного мистецтва; школа театрального мистецтва; школа хореографічного мистецтва; школа кіномистецтва; школа телемистецтва; школа образотворчого мистецтва; школа декоративного мистецтва; школа прикладного мистецтва; школа дизайну та ін;

— *Виконавська* — спрямована на створення, поширення, репрезентацію творів мистецтва різних видів і жанрів: вокальна, фортепіанна, композиторська, інструментальна, танцювальна, режисерська, акторська та ін.

— *Педагогічна* — зорієнтована на підготовку кадрів для різних галузей мистецтва, а її члени, окрім суто творчих, вирішують освітньо-виховні проблеми: шкільні, позашкільні навчально-мистецькі заклади, ЗВО України I–II та III–IV рівнів акредитації та ін. Вихованців навчають не лише професійно, а й духовно, культивують естетику, повагу до свого народу, рідної землі. Провідним напрямом діяльності цієї НМШ є навчально-виховна, від якої залежать не лише майстерність і творчий розвиток учнів, але й загальний рівень культури та вихованості. Виховна робота в цій НМШ зумовлена органічним поєднанням художньо-виконавських, загальнопедагогічних і соціальних факторів, спрямована на підвищення культурного рівня її членів, розширення світогляду, формування творчого ставлення до обраної мистецької професії.

— *Національна* — презентує національну специфіку, надбання держави, спадкоємність національних традицій у різних видах і жанрах художньої творчості: німецька, французька, італійська, українська, російська та ін.

— *Регіональна* — визначається за територіальною ознакою виникнення чи побутування НМШ, є носієм певної регіональної мистецької традиції, що згодом набуває ознак національного і світового значення: віденська, празька, римська, київська, харківська, одеська, львівська, донецька, дніпропетровська, перемишльська та ін.

– *Інституціональна* — назва засвідчує організаційно оформлені мистецькі інституції: Національна академія мистецтв України, відповідні спеціалізовані навчальні заклади, театри, філармонії, професійні спілки різного мистецького спрямування та ін. Серед них: Львівська музична академія імені М. В. Лисенка, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Одеська державна музична академія імені В. Нежданової, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського та ін.

– *Авторська* — школа-особистість, основною ознакою якої є ім'я її засновника-лідера, знаного митця, котрий виховав не одне покоління відомих композиторів, виконавців, акторів, режисерів, хореографів, художників, дизайнерів, операторів телебачення та радіо та ін. Серед них авторські школи М. Лисенка, С. Крушельницької, П. Столярєвського, Т. Шухевича та ін.

– *Школа-традиція* може бути створена свідомо, на основі особистих контактів митців, вироблення й узвичаєння спільної художньої платформи (французька «Шестірка»), а може формуватися як єдність суто духовно-естетичного рівня, яка необов'язково передбачає безпосереднє спілкування і співпрацю її представників (віденська класична чи перемишльська школи), однак сприйнята нащадками саме як художньо-стильова цілісність.

Наведено назви найусталеніших науково-мистецьких шкіл. У межах кожної означеної школи можлива детальніша класифікація, на засадах загального, особливого й поодинокого, з урахуванням вузькопрофесійної специфіки. З подальшим розвитком мистецької галузі класифікація вдосконалюватиметься.

5.4. Виконавська школа, її специфічні ознаки

Особливе місце в системі науково-мистецьких або творчих шкіл посідає **виконавська школа** (В. Сумарокова), яка має власні давні, сталі традиції.

Значні успіхи вітчизняної системи підготовки музичних і музикознавчих кадрів, її беззаперечний авторитет у світі підтверджуються позитивним досвідом взаємодії комунікативних типів школи і гуртка: формування майбутніх митців відбувається, зазвичай, в атмосфері творчих майстерень, виконавських, композиторських, наукових шкіл, що склалися історично й виправдали себе, водночас уможлижуючи спілкування з представниками інших творчих і наукових шкіл, сенс якого — активне взаємобагачення, якнайповніше

розкриття закладеного творчого потенціалу. Історію вітчизняних музично-творчих і наукових шкіл творили видатні митці на основі різних типів міжпоколінної комунікації, серед яких — трансляція мистецького досвіду в поєднанні з високою духовністю особистих стосунків учителя й учня (Р. Глієр, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та ін.), розвиток новаторських принципів власної музично-теоретичної системи (Б. Яворський), тип безпосередньої творчої комунікації (представлений у більшості виконавських, композиторських і музично-теоретичних шкіл) та опосередкованої через непряму взаємодію у творчості (В. Сильвестров).

Формування творчих шкіл і пошук індивідуальних стилів у виконавстві супроводжувалися активним розвитком музикознавчої й музично-теоретичної думки, появою новаторських для того часу наукових концепцій виконавства, що належали як теоретикам-музикознавцям (Б. Яворський, В. Малішевський, С. Орфєєв та ін.), так і самим практикуючим музикантам-виконавцям (Г. Нейгауз, Л. Гінзбург, М. Микиша та ін.). Цьому сприяла інтегрована в єдиному процесі навчання підготовка теоретиків-музикознавців і студентів виконавських спеціальностей, що надавала позитивні результати через постійну комунікативну взаємодію, взаємовплив, синтез теорії та практики. Теоретичне осмислення проблем виконавства самими виконавцями значно розширювало їхній комунікативний потенціал і світогляд, спонукало до просвітницької, пропагандистської й наукової діяльності. Молоді науковці (теоретики-музикознавці) мали змогу глибше осягати специфіку виконавства, перевіряти на практиці свої науково-теоретичні ідеї і гіпотези. Аналогічні процеси відбувалися й у театральній, художній та інших видах мистецької освіти, оскільки в усіх навчальних закладах України представники мистецьких професій навчалися разом з мистецтвознавцями.

Таким чином, в Україні об'єктивно виникла унікальна комунікаційна система мистецької освіти, що синтезувала теоретичну та власне творчу підготовку і спрямовувалася не лише на розвиток здібностей в окремому виді мистецтва, а й виховання висококваліфікованої, ерудованої й багатогранної творчої особистості, здатної поєднати талант митця, науковця та громадського діяча. Ця система конкурентоспроможна і в нових соціокультурних умовах науково-освітньої діяльності ХХІ ст. з її орієнтацією на креативну парадигму, яка найбільше відповідає динамізму й мінливості сучасного суспільства та здатна сформувати людину нової культури і нового типу мислення,

спроможну органічно сприймати інноваційні зміни соціуму, успішно жити і творити в ньому.

Завдяки вдосконаленню технічних аспектів передачі й обробки інформації комунікація митця та його реципієнта стає у XXI ст. значно інтенсивнішою, різноманітнішою, ніж 100 років тому. Споживач продукту музичної творчості перетворюється на активного учасника культурно-комунікаційного простору, «долучається» до інтерактивних дискурсів, набуває статусу не об'єкта, а суб'єкта соціокультурних відносин, котрий має право активних вибору й участі. Водночас митець не може не реагувати на нові технічні можливості самовираження, контакту з аудиторією й тому відчуває на своїй творчості вплив матеріально-технічного чинника. Однак, попри інтенсивний розвиток електронної ери, митець є генератором і провідником ідей, філософом-мислителем, чий аналітичні оцінки, узагальнення, евристичні прогнози здатні рухати музично-історичний процес, впливати на суспільну свідомість.

На думку В. Сумарокової, українське музичне виконавство на початку XXI ст. є складним утворенням музичного мистецтва, невіддільною складовою всесвітньої музичної культури (виконавського процесу загалом) та феноменом, що виявляє індивідуальні ознаки, національна специфіка якого тісно пов'язана з історичними умовами формування і розвитку виконавської практики, впливом яскравих особистостей та теоретичних досліджень змісту виконавського мистецтва. Оскільки музичне виконавство є цілісним утворенням творчої практики, воно потребує системного дослідження.

Як відомо, особливістю системного підходу є дослідження складних об'єктів як систем, що потребують адекватної системності й послідовності методів наукових дисциплін, які використовуються в мистецтвознавстві загалом та в музикознавстві зокрема. Водночас системний підхід, попри можливість його використання у вивченні будь-якого об'єкта, що має ознаки системності, потребує максимального наближення науки до предмета, який досліджується. У музикознавстві цей підхід дозволяє продуктивно аналізувати такі складні явища, як стиль, жанр, музичний твір у реальній та віртуальній формах існування тощо, сприяючи виявленню сутності, синхронного зрізу явища, що досліджується, виводячи його на категоріальний рівень пізнання.

Для дослідження виконавської школи доцільно використати системну методологію П. Анохіна — засновника теорії функціональних систем, праці філософів, мистецтвознавців та музикологів системно-

структурного напрямку — Р. Барта, І. Блауберга, Б. Златоверховнікова, І. Котляревського, М. Ланглебен, К. Леві-Стросса, А. Лосєва, О. Маркової, Е. Юдіна, В. Сумарокової та ін. Завдячуючи їм стає можливим інтегрувати різноманітні факти в єдину систему, до якої належить і виконавська школа, що є об'єктом дослідження українського музикознавства (історії та теорії виконавського мистецтва), пов'язаним з актуалізацією музичного виконавства як феномену *національної культури*, що репрезентує її своєрідність через художньо-стильовий матеріал *композиторської школи*.

Розглядаючи українську виконавську школу як єдину цілісну систему музичної виконавської практики і дидактики, що вивчається, дослідники розробили умовну класифікацію праць, присвячених цій проблемі, поділ їх на *емпіричні*, у яких аналізуються її окремі елементи та структури (на рівні різних спеціальностей, творчих особистостей, прийомів гри, як складових виконавського стилю, або методичних порад, як складових музичної дидактики), і *теоретичні*, у яких дослідження набувають міждисциплінарності (комплексності) на межі споріднених наук (фізіології, психології, семіотики, лінгвістики тощо), використовується системний підхід до об'єкта вивчення як цілісного явища і феномену (В. Сумарокова).

Перший напрям вирізняла спрямованість на вирішення проблем сучасної виконавської практики, яка у своїх кращих зразках теж є дослідницькою в «артикулюванні музичної культури» (термін Т. Грум-Гржимайло). Тому можна констатувати, що нині практично немає жодної музично-виконавської спеціалізації, на основі якої не було б спроби осмислення, наукового аналізу, теоретичного обґрунтування виконавського досвіду.

Школу як напрям музичного мистецтва можна аналізувати через особистий досвід виконавців, які є творцями оригінальних стильових еталонів виконання (або методів навчання виконання) окремих творів чи композиторських стилів загалом; через практику історично сформованих регіональних інституцій (концертних, навчально-методичних закладів), а також загальну традицію національної культури, у якій стабілізуються та зберігаються виконавські принципи на рівні універсалій (національний стиль, національна концепція виховання та навчання музикантів-виконавців).

Виконавську школу як систему у філософсько-методологічній розумінні слід розглядати на основі класифікації досліджуваних явищ, що обов'язково діє під час створення такої системи у вигляді «загального-особливого-одиночного». *Загальне* — це методологія

виховання-навчання музиканта, *особливе* — це музичний напрям, *одиничне* — це авторський стиль і підхід (В. Сумарокова).

До *окремого* належать індивідуальні явища, а саме, — *виконавсько-педагогічна діяльність представників* різних галузей виконавської професії, здобутки яких становлять значний внесок у школу. Такий досвід вивчається в працях українських дослідників: В. Рожка, Л. Пруднікової — симфонічне диригування; О. Маркової — вокальне мистецтво; Т. Роциної, Н. Кашкадамової, В. Бобицької, О. Бугаєвського, О. Максимова — фортепіанна виконавська школа; В. Сумарокової, О. Спренциса — струнно-смичкове виконавство; М. Давидової, І. Панасюка, В. Зайця, В. Овчарчина — виконавство на народних академічних інструментах; А. Карпяка — виконавство на духових інструментах та ін.

Аналізуючи цю складову виконавського мистецтва, науковці по-різному висвітлюють досвід українських *музикантів, педагогів, методистів*. Дослідження, присвячені виконавській школі, пов'язані з «окремим» у системі, демонструють не лише фактологічний аспект наявності в українській виконавській школі її лідерів (засновників або реформаторів), але й часто розглядають їхній досвід із позицій цілісності як підсистеми виконавської школи, унікальної у своїй універсальності. Прикладом є дослідження Л. Пруднікової, де через «моністичний» погляд на виконавство В. Тольби розкривається цілісна концепція музичної інтерпретації видатного маестро минулого століття, «унікальна у своїй універсальності». У такому ракурсі аналізуються й персоналії українського виконавського мистецтва в статтях М. Давидова, В. Зайця, В. Рожка, О. Роциної, В. Сумарокової, у яких, як і в інших дослідженнях цього типу, досвід особистості розглядається з позицій як його оригінальності, творчої неповторності, так і способу функціонування в школі тих універсалій творчої концепції, які стають стабілізаторами структури школи як напряму, що об'єднує колективи у виконавстві системою нормативів, які організують їхню діяльність у певних історичних умовах.

Найрезультативнішим є вивчення *авторських шкіл* українських педагогів-виконавців — феномену, у якому реалізується окреме (авторське) й особливе (напряму); індивідуально-практичне структурується в загальнотеоретичне з поверненням до виконавської практики — загального методу (стилю) навчання (виконання). До такого типу належать виконавські авторські школи професорів НМАУ ім. П. І. Чайковського Ю. Полянського та М. Давидова, які стали об'єктом дослідження як цілісні утворення. Емпіричний матеріал

викладений у статтях О. Спренциса, І. Панасюка, А. Карпяка, що пов'язано з авторською манерою дослідників, (іноді) і з самим досліджуванним об'єктом.

Слід зазначити, що останніми роками найрезультативнішими в аспекті вивчення персоналій — представників музично-виконавської школи України — є авторські колективи консерваторій (музичних академій, університетів), а також ЗВО культури і мистецтв у зв'язку з ювілейними датами провідних навчальних закладів (Львова, Одеси, Харкова, Києва). Це надає можливості заповнити «білі плями» в українському музикознавстві, висвітлити ті оригінальні, неповторні знахідки музикантів-виконавців, котрі формували й наповнювали глибинним змістом національну традицію українського виконавства.

Ступінь *«особливого»*, представленого у виконавській школі через напрями, «в межах яких формуються виконавські принципи історично-регіонального значення, що виявляються в історії розвитку виконавської культури як відносно стабільні елементи наступних виконавських систем», вивчається в працях А. Антонюк, В. Апатського, Б. Гнидя, Є. Іванова, А. Карпяка, О. Криси, П. Круля, Д. Кужелева, А. Лашенка, Г. Макаренка, В. Посвалюка, В. Рожка, О. Роциної, В. Сумарокової та ін. Ці дослідження характерні прагненням розглядати виконавські школи різних регіонів України *як самостійні окремі напрями розвитку музичного мистецтва*. Зазвичай інституціоналізованою формою буття школи раніше була консерваторія, а тепер — університети й академії мистецького і культурологічно-мистецького спрямувань. Ці освітні інститути передбачають примноження, накопичення, збереження та трансляцію професійного, творчого за суттю, досвіду в умовах спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв'язків і багатосу́б'єктного міжособистісного спілкування. У цьому контексті найдослідженішою можна вважати київську виконавську школу (Г. Макаренко — оперно-симфонічне диригування; А. Антонюк — вокал; В. Сумарокова — віолончель, контрабас; О. Криса — альт; В. Посвалюк — духові інструменти та ін.). Активно вивчаються одеська вокальна (А. Кулієва, Т. Книшова), львівська духовна (відповідні праці А. Карпяка) школи. Автори розглядають виконавську школу як напрям у виконавстві, зокрема виконавській педагогіці, пов'язаний єдністю основних стилів і поглядів, спільністю чи спадковістю принципів та методів навчання, що сприяють удосконаленню професійної майстерності, вміння, професійного досвіду, який містить діалог «композитор — виконавець». Автори вивчають історію створення та розвитку традицій у зв'язку з

іншими (зарубіжними) школами, що так чи інакше впливали на формування українських виконавських шкіл, підкреслювали відкритість виконавських шкіл України прогресивним перед європейськими і світовими традиціями, намагання активно асимілювати їх у контексті національних. Аналізуючи стилі та методи виконавських шкіл, що формувалися на національній основі, дослідники підкреслюють роль українських консерваторій (університетів, академій), у яких зосереджувалися кращі виконавські сили, поєднувалися виконавське мистецтво та педагогічна культура, відбувався творчий контакт з іншими виконавськими професіями, композиторською думкою, творчими й освітянськими інституціями, творчий діалог композиторів і виконавців, що став основним підґрунтям формування методології, де виконавство відіграє роль насамперед *художньої творчості*.

Дещо узагальнено нині розглядаються виконавські *симфонічні, вокально-хорові, інструментальні школи* як регіональні складові національної традиції професійного виконавства — української виконавської школи на зламі століть. Головним концептом праць цього напрямку є висвітлення тих раціональних ознак регіональних виконавських шкіл, які вможливають збагачення творчого потенціалу не лише вітчизняного та європейського, а й світового музично-виконавського мистецтва. Так, формування нових методологічних принципів дослідження інтерпретаторських традицій, пов'язаних з «новою фольклорною хвилею» композиторської музики ХХ ст., дозволяє виявити наявну неузгодженість між творчістю провідних українських композиторів, які базуються на фольклоризмі та настановах педагогіки, зорієнтованої, зазвичай, на академічний «класичний» стиль. Цю проблему висвітлює І. Андрієвський на матеріалі скрипкової школи, що надає підстав для аналізу складного взаємозв'язку композиторського та виконавського фольклоризму, розробки нових дидактичних методів навчання музиканта-виконавця творів, що відходять від усталеного еталона виконання, надають пошукам у цьому напрямі актуальності для подальшого розвитку українського національного мистецтва, а також національних мистецтв інших країн, збагачення досягнень і традицій виконавських шкіл. Важливого значення набуває практична та теоретична розробка київською, харківською, львівською, одеською струнно-смічковою та фортепіанною школами методу комплексного художнього виховання музиканта, котрий може стати основою нової гуманістичної парадигми музичної освіти як в Україні, так і за її межами завдяки універсальності цієї дидактичної концепції, основаної на розвитку художнього мислення

музиканта від початків до здобуття спеціальної виконавської освіти магістерського рівня, мета якої — формування творчої особистості.

Рівень *загального* у виконавській школі в українському музикознавстві пов'язаний з науковими розвідками Ю. Полянського, котрий досліджував її за допомогою методології виховання-навчання музиканта в системі алгоритмізації процесу навчання.

Як системне утворення музичне виконавство розглядає О. Лисенко, котра пропонує, по-перше, визначитися щодо понять, що відбивають специфіку музично-виконавського процесу, його змістовно-смыслову якість і структурну організацію системи професійного музичного виконавства; по-друге, розробити методи структурування та типологізації означеної системи. У цьому разі йдеться про *професійне* (академічне) музичне виконавство, яке, як відомо (музичне виконавство взагалі), існувало й існує і в інших формах, наприклад, народне (фольклорне), аматорське (салонне, «домашнє»). Розглядаючи систему професійного музичного виконавства як «специфічну в предметному й історичному аспекті ідеалізовану систему, яка зберігає багатовікову традицію практичного функціонування, а як елементи використовує складні функціональні утворення, можна визначити місце, яке посідає в ній виконавська школа». Вона — елемент системи музичного виконавського мистецтва, виконавської практики і водночас — системи, зумовленої її функціональністю.

Виконавську школу, що виконує пізнавальну, комунікативну, дидактичну функції (накопичення, систематизації, формалізації певного духовно-практичного досвіду), створює правила й алгоритм різних видів діяльності, різноаспектно розглядає в кандидатській дисертації «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» Ж. Дедусенко. Ця праця (Київ, 2002) засвідчила створення загальної цілісної теорії виконавської школи. Хоча дисертація присвячена окремій петербурзькій піаністичній школі (Т. Лешетицького) та діяльності В. Пухальського, як носія традицій цієї школи в Україні, методологічне значення дослідження полягає в тому, що феномен школи розглядається із системних позицій: у його типологічних зв'язках з феноменом культури і традицій; функції в історії виконавського мистецтва; нормотворчості в дидактичному та художньому компонентах, що дозволяє використати запропоновану методіку дослідження для створення універсальної моделі виконавської школи.

Заслуга Ж. Дедусенко полягає передусім у тому, що вона збагатила поняттєву систему, ввівши наукову дефініцію *колектив у виконавстві* на позначення реально чи віртуально існуючої спільності

суб'єктів, які об'єднані системою нормативів, що організують їхню діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній, письмовій, вербальній та невербальній формах. Це надає методологічних підстав для формування *виконавської моделі* — комплексу піаністичних (як і інших спеціалізацій музиканта) завдань, що створюють цілісну програму дій музиканта-інструменталіста (*і не тільки інструменталіста*), орієнтованих на досягнення певного результату та поширюваних на всі етапи або види робіт (адаптаційний, репетиційний, демонстраційний). Це *виконавський канон* — «кодуючий пристрій» виконавського мистецтва, «через який реалізує себе стиль». Виконавська школа як система є *багатофункціональною*, тому її можна розглядати як тип культурної традиції, особливий рід комунікації, що здійснюється в синкрезисі двоєдиного процесу творення і навчання творчої діяльності, колективу у виконавстві, який передбачає наявність єдиного інструменту пізнання, єдиної програми. Під останніми розуміється напрацьована система нормативів, що містить як первинні компоненти виконавської діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка за інструментом), так і художні завдання (організація роботи над твором та концертний виступ).

Феномен школи виявляє свої властивості лише в тому разі, коли програма «лідера» (вчителя) — авангардна чи консервативна — сприймається колективом. Ж. Дедусенко надає таке (остаточне) визначення: *виконавська піаністична школа* — це тип діасинхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома основними ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня.

Отже, розгляд виконавської школи в українському музикознавстві як феномену виконавської практики й об'єкта теоретичних досліджень уможливив дійти таких висновків:

- у 90-ті рр. XX — на початку XXI ст. значно активізувалася наукова думка стосовно аналізу виконавських шкіл в історичному та теоретичному аспектах;
- виконавська школа вивчається на рівні загальних, особливих і поодиноких її елементів, важливих зв'язків, типологічних ознак, як системне утворення;
- перспективними є дослідження виконавської школи як цілісної системи, складного структурованого організму, у якому формується та вдосконалюється професіоналізм.

- кожна науково-мистецька школа може стати об'єктом наукових розвідок на рівні загального, особливого й одиничного (театральна, хореографічна, музична, кіно-, телемистецька) тощо.

5.5. Характерні ознаки акторської і режисерської шкіл

Різновидами науково-мистецьких шкіл є акторська і режисерська школи. Їхні специфічні ознаки узагальнив А. Баканурський.

Акторська школа — група театральнo-драматичних виконавців, об'єднана на основі чітко сформульованих художньо-естетичних засад. Зазвичай акторська школа формується сценічною і педагогічною практикою конкретного театального діяча.

До початку ХХ ст. чітко визначилися московська й петербурзька акторські школи (спосіб існування на сцені П. Мочалова та М. Щепкіна з одного боку, В. Каратигіна — з іншого). Спроби формування перших акторських шкіл можна простежити в діяльності Ж.-Б. Мольєра й У. Шекспіра (настанови Гамлета трупі, яка прибула до Ельсінора), М. Щепкіна, Леся Курбаса. Однак у всій повноті змісту професійний і повноцінний етап їхнього розвитку збігається з виникненням театральної режисури в сучасному розумінні.

Найчастіше трапляється поділ на акторські школи *представлення* і *переживання*. Актор першої базується не на спостереженнях, а безпосередньо на драматичному тексті. У межах цього напрямку слід виокремити ексцентричну манеру театального виконавства (В. Мейєрхольд), іронічно-ігрову, апологетом якої був Є. Вахтангов, ритміко-пластичну, реалізовану в сценічній практиці О. Таїрова. Загалом для школи представлення характерні умовність, ефектні зовнішні образотворчі прийоми, яскрава театральність.

Школа переживання як джерело творчості сприймає навколишній світ, зокрема особистість актора. Цей напрям у виконавському мистецтві потребує максимального психологічного злиття актора з роллю.

Крім того, існують *національні* акторські школи, які ґрунтуються на особливостях ментальності того чи іншого етносу, специфіці його світогляду, мови, пластики тощо. Так, японська акторська школа надає перевагу грі від серця, що відображається насамперед в особі виконавця.

Акторські школи диференціюються залежно від специфіки художніх векторів того чи іншого навчального закладу: шукінська, щепкінська, мхатівська, українська, грузинська та ін.

Школа режисури — відносно сталий комплекс художніх тенденцій, стилів і методів, що якісно характеризує творчу манеру певної групи режисерів та їхніх послідовників.

XX століття — золота ера у світовій режисурі. Виникнувши на його початку і доволі чітко відбившись у режисерських школах: натуралістичній, умовній, формалістичній, епічній, «бідній» тощо, мистецтво режисури на початок XX ст. значною мірою індивідуалізувалося в тому розумінні, що майже кожна зі знакових постатей стала представляти власну школу в театральному мистецтві (школи Леся Курбаса, А. Васильєва, П. Фоменка, А. Гончарова, Лі Страсберга, П. Штайна, Е. Барбі, Т. Судзукі та ін.).

Школа режисури почала формуватися, коли відомий театральний постановник, чий досвід прагнуть засвоїти інші режисери, починає усвідомлювати свій творчий шлях як надбання групи людей, його однодумців. Колективність сприйняття сценічного досвіду — ознака школи режисури до кінця XX ст.

Критерії для визначення сутнісних художніх виразних характеристик, які виокремлюють школу режисури в постановочному сценічному мистецтві XX ст., можуть бути різними. Так, свого часу театрознавець Б. Зінгерман пропонував розрізняти представників режисерської професії за сформованою в їхньому мистецтві концепцією людини.

Поширеною є диференціація шкіл режисури за допомогою зіставлення їх з ім'ям *засновника напряму*. Найвідоміший у цьому сенсі, звичайно, К. Станіславський, зі школою котрого співвідносять себе численні відомі представники театральної режисури в Європі й США. Один із засновників МХАТу сформував школу «майстерності режисури, яка змінила театральну техніку всього світу» (А. Антуан).

Ще один критерій — співвіднесення режисерської *творчості* з певним художньо-театральним *напрямом*. У зв'язку із цим можна виокремити *символістську, експресіоністську, футуристичну, реалістичну, постмодерністську* й інші школи режисури.

Більшість шкіл режисури має власний еволюційний шлях. К. Станіславський подолав немало етапів у власному театральному розвитку, на кожному з яких він набував різних творчих іпостасей. Можливо, тому його безпосередні учні й послідовники: Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, М. Чехов та інші стали апологетами різних режисерських шкіл. Те саме можна сказати й про Леся Курбаса, котрий виховав немало унікальних майстрів режисури.

Перелік загальнонаукових підходів і методів, які використовуються в театрознавчих дослідженнях, можна продовжити (системно-діяльнісний, інформаційний, феноменологічний, теологічний, гендерний, інституціональний, етнографічний та ін.), однак і цього достатньо, щоб зрозуміти, що їхній адекватний набір залежить від предмета наукового дослідження.

Запитання для самоперевірки знань

1. Чому існує необхідність вивчення наукових шкіл?
2. Навести визначення поняття «наукова школа».
3. Назвати сутнісні ознаки наукових шкіл культурологічно-мистецького спрямування.
4. Розкрити співвідношення понять «лідер», «учні», «послідовники», «прибічники» наукової школи.
5. Назвати основні класифікаційні ознаки науково-мистецьких шкіл.
6. Охарактеризувати виконавську школу на рівні загального, особливого й одиничного.
7. Визначити специфічні ознаки акторської школи.
8. Окреслити характерні особливості режисерської школи, назвати її основні різновиди.

ПІСЛЯМОВА

Наукова творчість у галузі культурології та мистецтвознавства розвивається в контексті загальних тенденцій розвитку наукової діяльності, активно *інтегруючи* у вітчизняний і світовий науковий простір, водночас бажаючи зберегти *ідентичність, самобутність*, долучити результати до вітчизняних і світових наукових здобутків.

Методологія гуманітарних наук, до складу яких належать культурологія і мистецтвознавство, — одна із сучасних сфер дослідження, яка в останні десятиліття активно розвивається, продукує нові підходи й методи, викликає дискусії. Зі збільшенням обсягу наукових знань і поглибленням відбиття в них закономірностей реального світу, посилюється прагнення до аналізу й обґрунтування різноманітних підходів та методів, за допомогою яких можна здобути нове знання в науках, зокрема культурологічній і мистецтвознавчій.

Сфера культурологічного й мистецтвознавчого пізнання посідає значне місце в системі наук, оскільки поєднує численні методологічні принципи й концептуальні настанови, спрямовані на осмислення культури та мистецтва в соціальному контексті. На відміну від комплексу природничих наук, гуманітарні науки, зокрема культурологія і мистецтвознавство, розвиваються в умовах відсутності єдиної, загальновизнаної парадигми. Нині постала необхідність переосмислення теоретико-методологічних засад, гуманітарного (культурологічного і мистецтвознавчого) пізнання. Для вирішення цього завдання необхідні цілісне розуміння й філософська рефлексія ключових методологічних основ гуманітарних наук. Зокрема виникає питання про теоретичне значення підходу і методу в культурологічному чи мистецтвознавчому дослідженні, що актуалізується провідною роллю гуманітарного знання в розвитку сучасного інформаційного суспільства.

Проблема визначення підходів і методів наукового пізнання культури і мистецтва є традиційною й актуальною сферою роздумів учених. Звернення до неї диктується передусім реальною ситуацією в сучасній науці. Методологічний аналіз — невіддільний чинник досягнення основної мети науки — глибоке пізнання тієї чи іншої сфери реальності. Характерною для сучасних культурологічних і мистецтвознавчих досліджень стала постійна долученість методологічного компонента до процесу здобуття нового наукового знання. Крім того, прогрес у науковому пізнанні часто пов'язаний не з тим, що відкриваються нові явища чи процеси, а з тим, яким чином вони

досліджуються завдяки існуючим або новим науковим підходам, методам і стратегіям.

Методологічні засади культурології й мистецтвознавства в Україні розроблені недостатньо.

У галузі «Культурологія» методологічно найбільше забезпеченою можна вважати наукову спеціальність «теорія та історія культури», концептуальні засади якої можна використовувати під час дослідження актуальних культурологічних проблем у межах таких наукових спеціальностей, як «світова культура і міжнародні культурні зв'язки», «українська культура», «музеезнавство, пам'яткознавство», «прикладна культурологія, культурні практики».

У галузі «Мистецтвознавство» дещо інша ситуація. Методологічно забезпеченою можна вважати наукову спеціальність «музичне мистецтво», інші наукові спеціальності «театральне мистецтво», «кіномистецтво, телебачення», «образотворче мистецтво», «декоративно-прикладне мистецтво», «дизайн», «хореографічне мистецтво» ще перебувають на етапах свого теоретико-методологічного самовизначення. Існує обмал узагальнюючих праць, які можна долучити до наукового процесу.

Цей навчальний посібник є першою спробою аналітичного узагальнення й осмислення парадигмальних засад культурологічних і мистецтвознавчих досліджень, адаптації системи філософських (універсальних), загальнонаукових та конкретнонаукових (спеціальних) підходів і методів до «предметного поля» культурології й мистецтвознавства.

Автори намагалися виявити, проаналізувати й ознайомити студентів і молодих науковців культурологічно-мистецького спрямування з найефективнішими науковими підходами та методами, а також парадигмами й концепціями, які є засадничою базою їхніх наукових розвідок, стимулом для подальших наукових досліджень.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва : монографія / З. І. Алфьорова ; М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2008. — 267 с.
2. Антонюк О. В. Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку / О. В. Антонюк // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — 2008. — № 1. — С. 17–28.
3. Баканурський А. Г. Театрально-драматичний словник XX століття / Ана-толій Баканурський, Владислав Корнієнко. — Київ : Знання України, 2009. — 319 с.
4. Барна Н. В. Філософія наукового пізнання : навч. посіб. / Н. В. Барна, В. Д. Ісасєв, Т. В. Лугуценко ; М-во освіти і науки України, Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. — Луганськ, 2010. — 174 с.
5. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у XX столітті / Олена Берегова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — Київ, 2008. — Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років XX століття: тенденції і напрямки. — С. 132–150.
6. Білозуб Л. М. Національний дискурс сучасної музичної культури (в контексті вітчизняної композиторської школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури» / Білозуб Людмила Миколаївна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2013. — 19 с.
7. Бобровский В. П. Анализ музыкальный / В. П. Бобровский // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Совет. энцикл., 1974. — Т. 1. — Стб. 139–145.
8. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание : учеб. пособие / М. Ш. Бонфельд. — М. : ВЛАДОС, 2001. — 224 с.
9. Горбенко Я. О. Наукові комунікації в сучасному суспільстві : автореф. дис. ... канд. соціол. наук : спец. 22.00.04 «Спец. та галузеві соціології» / Горбенко Яна Олегівна ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2010. — 20 с.
10. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. — М. : Музыка, 2009. — 255 с. : ноты.
11. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія й історія культури» / Дедусенко Жанна Вікторівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2002. — 20 с.
12. Демченко А. И. Концепционный метод музыкально-исторического анализа : учеб. пособие для муз. вузов / А. И. Демченко. — Саратов : Pan-Art, 2000. — 105 с.

13. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX — перша половина XX ст.) : монографія / Мирослава Жишкович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Львів : СПОЛОМ, 2012. — 254 с.
14. Засць В. Київська баянно-акордеонна школа: виконавство, теорія, методика / Віталій Засць // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — Київ, 2005. — Вип. 43 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд, кн. 2. — С. 210–220.
15. Захаров Ю. К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музык. искусство» / Захаров Юрий Константинович. — М., 1999. — 27 с.
16. Иконникова С. Н. История культурологических теорий : учеб. пособие для вузов / С. Н. Иконникова. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. [и др.] : Питер, 2005. — 474 с. : ил. — (Учебное пособие).
17. Исследования СМИ: методология, подходы, методы : учеб.-метод. пособие / [сост. и науч. ред. И. Д. Фомичева]. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2011. — 236 с.
18. Калин Р. Й. Вокальна школа як ментальний феномен / Р. Й. Калин // Наук. зап. Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2012. — № 2. — С. 114–121.
19. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии : к 50-летию педагогической деятельности : памяти проф. И. А. Котляревского и В. Б. Маркова посвящается : [сб. науч. ст.] / Е. Н. Каминская-Маркова ; Одесс. нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. — Одесса : Астропринт, 2015. — 532 с.
20. Келдыш Ю. В. Музыкаведение / Ю. В. Келдыш // Музык. энцикл. : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Совет. энцикл., 1976. — Т. 3. — Стб. 805–830.
21. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика / К. В. Кислюк // Культура народів Причорномор'я. — 2011. — № 202. — С. 134–137.
22. Кислюк К. В. Наукові дослідження української культури: проблема періодизації / К. В. Кислюк // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, [Акад. мистецтв України, Ін-т культурології]. — Харків, 2010. — Вип. 32. — С. 48–59.
23. Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования / И. Д. Ковальченко ; Рос. акад. наук, Отд-ние ист.-филол. наук. — 2-е изд., доп. — М. : Наука, 2003. — 485 с. : ил.
24. Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии / Григорий Консон // Музык. академия. — 2010. — № 2. — С. 140–150.
25. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) : монография / Г. Р. Консон. — М. : Композитор, 2010. — 352 с.

26. Корнелюк Т. А. Музыкальное знание как открытая система: опыт постановки проблемы (на материале отечественной музыкальной науки) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музык. искусство» / Корнелюк Татьяна Александровна ; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2007. — 28 с.
27. Корниенко Н. Н. Нелинейное театроведение: постклассический ландшафт. От Фауста до Протея : [монография] / Нелли Корниенко. — Киев : Альтерпрес, 2014. — 310 с.
28. Корягін М. В. Основи наукових досліджень : навч. посіб. / М. В. Корягін, М. Ю. Чік. — Київ : Алерта, 2014. — 620 с. : іл.
29. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посіб. для вищих муз. навч. закл. / І. А. Котляревський. — Київ, 2008. — 94 с.
30. Кочубей Н. В. Синергетические концепты и нелинейные контексты : монография / Н. В. Кочубей. — Сумы : Унив. кн., 2009. — 236 с.
31. Кулапина О. Методология музыковедения в контексте синергетики / О. Кулапина // Методология, теория и история культуры и искусства : сб. ст. — Саратов, 2002. — С. 47–52.
32. Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред., сост. и автор проекта С. Я. Левит. — СПб. : Унив. кн., 1998. — Т. 1. — 447 с. ; Т. 2. — 447 с.
33. Культурология : учеб. для вузов / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. — М. : Высшее образование, 2007. — 566 с. — (Университеты России).
34. Культурология : учеб. пособие для вузов / Драч Г. В. [и др.] ; под науч. ред. Г. В. Драча. — Изд. 17-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2010. — 571 с. — (Высшее образование).
35. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М. М. Закович [та ін.] ; ред. М. М. Закович. — 4-е вид., випр. і допов. — Київ : Знання, 2009. — 589 с. — (Вища освіта XXI століття).
36. Кушнір А. Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Кушнір Антон Ярославович ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2013. — 16 с.
37. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания / Л. Ю. Лиманская ; Рос. гос. гуманит. ун-т. — М., 2004. — 223 с. : ил.
38. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині XX століття : (на прикладі фортепіанного виконавства) / Ольга Лисенко // Наук. вісн. : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики. — Київ, 2008. — Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років XX століття: тенденції і напрямки. — С. 150–162.
39. Майчик Н. Т. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини XX століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Майчик Наталія Тарасівна ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2012. — 16 с.
40. Маслова Ю. В. Українська вокальна школа в контексті музичної культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури» / Маслова Юлія Василівна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2012. — 16 с.
 41. Маркова О. М. Музична культурологія у системі сучасного гуманітарного знання / О. М. Маркова // Культурологія. Філологія. Музикознавство. — 2013. — № 1. — С. 145–149.
 42. Медведнікова Т. О. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Медведнікова Тетяна Олександрівна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2009. — 19 с.
 43. Науки о культуре и культурологическое образование: время стратегических решений // Вопр. культурологии. — 2014. — №8. — С. 6–12.
 44. Ніколаєва Л. М. Основи науково-дослідницької роботи : навч. посіб. / Л. М. Ніколаєва. — Львів : Сполом, 2003. — 172 с.
 45. Новиков А. М. Методология художественной деятельности / А. М. Новиков. — М. : Эгвес, 2008. — 72 с.
 46. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании : [учеб. пособие для вузов] / В. М. Петров ; Гос. ин-т искусствознания. — М. : Акад. Проект : Мир, 2004. — 429 с. : ил. — (Gaudeamus).
 47. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні / Аліна Миколаївна Підлипська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2013. — Вип. 30. — С. 344–349.
 48. Підлипська А. М. Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні / Підлипська Аліна Миколаївна // Культура і сучасність. — 2011. — № 2. — С. 207–210.
 49. Піратовський Г. Л. Економічна культура як об'єкт наукових досліджень / Г. Л. Піратовський // Актуальні проблеми економіки. — 2008. — № 12. — С. 27–32.
 50. Побережна Г. І. Загальна теорія музики : підручник / Г. І. Побережна, Т. В. Щериця. — Київ : Вища шк., 2004. — 303 с.
 51. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві / І. І. Польська // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2014. — Вип. 46. — С. 267–275.
 52. Попов Е. А. Социология искусства: проблема становления / Е. А. Попов // Социс. — 2007. — № 9. — С. 118–124.
 53. Про вищу освіту : Закон України від 1 лип. 2014 р. № 1556 // Офіц. вісн. України. — 2014. — № 63. — Ст. 1728.

54. Про культуру : Закон України : за станом на 20 січ. 2011 р. / Верхов. Рада України. — Офіц. вид. — Київ : Парлам. вид-во, 2011. — 21 с. — (Серія «Закони України»).
55. Рач В. А. Методологія системного підходу та наукових досліджень : підручник / В. А. Рач, О. В. Ігнатова, А. Ю. Борзенко-Мірошніченко ; Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. — Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2013. — 251 с. : іл., табл., портр.
56. Ремнев В. А. Методологические основы актерского мастерства и режиссуры в театральной педагогике / В. А. Ремнев. — СПб. : Дума, 2006. — 238 с.
57. Семашко О. М. Соціологія мистецтва : навч. посіб. / О. М. Семашко ; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — 2-е вид., випр. і допов. — Львів : Магнолія плюс, вид. СПД ФО В. М. Піча, 2006. — 243 с.
58. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект / Дарина Скринник-Миська // Народознавчі зошити. — 2012. — № 1. — С. 90–96.
59. Стародубцева Л. В. Методологічні проблеми культурології : навч.-метод. посіб. для студентів спеціалізації «Культурологія» / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2005. — 75 с.
60. Сулимов В. А. Семиотика культуры как методологическая парадигма / В. А. Сулимов, И. Е. Фадеева // Вопр. культурологии. — 2012. — №6. — С. 11–15.
61. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття / В. Сумарокова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — Київ, 2004. — Вип. 40 : Музикознавство, кн. 10. — С. 180–190.
62. Сухина И. Г. Антропологический и аксиологический подходы к проблеме понимания культуры / И. Г. Сухина // Наука. Религия. Общество. — 2008. — №3. — С.120–128.
63. Театроведение // Театральная энциклопедия : [в 5 т.] / гл. ред. П. А. Марков. — М.: Совет. энцикл., 1967. — Т. 5. — Стб. 159–170.
64. Теория культуры : учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. — СПб. : Питер, 2010. — 592 с.
65. Флиер А. Я. Построение идеальной модели проблемных полей культурологии / А. Я. Флиер // Вопр. культурологии. — 2012. — №7. — С. 4–9.
66. Хананасєв С. В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Хананасєв Сергій Віталійович ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2009. — 16 с.
67. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / О. Цалай-Якименко. — Київ ; Львів ; Полтава, 2002. — 512 с.

68. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Цалай-Якименко Олександра Сергіївна : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2004. — 45 с.
69. Чебанюк Т. А. Методи изучения культури : учеб. пособие / Т. А. Чебанюк. — СПб. : Наука, 2010. — 350 с.
70. Чепалов О. І. Мистецтву танцю — широкі наукові обрії / О. І. Чепалов // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури.* — Харків, 2013. — Вип. 42 : (спецвип.), ч. 2. — С. 62–70.
71. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / Олександр Чепалов ; М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2007. — 343 с.
72. Шейко В. Ідентифікація наукових шкіл культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю: постановка проблеми / Василь Шейко, Микола Каністратенко, Наталя Кушнарєнко // *Вісн. Кн. палати.* — 2011. — № 8. — С. 41–43 ; № 9. — С. 43–47.
73. Шейко В. М. Інтелігенція і влада в часи Української революції 1917 – 1921 років : монографія / В. М. Шейко. — Харків : ХДАК, 2020. — 474 с.
74. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Василь Шейко ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. — Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. — 623 с.
75. Шейко В. М. Культурологія : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богущький, Е. В. Германова Де Діас. — Київ : Знання, 2012. — 494 с.
76. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богущький, Н. М. Кушнарєнко. — Харків : ХДАК, 2016. — 330 с.
77. Шейко В. М. Наукові школи культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілів: ознаки ідентифікації / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко // *Вісн. Харків. держ. акад. культури : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури.* — Харків, 2011. — Вип. 34. — С. 4–18.
78. Шейко В. М. Репродуктивний підхід до підготовки науково-педагогічних кадрів у Харківській державній академії культури / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури.* — Харків, 2012. — Вип. 39. — С. 162–172.
79. Шейко В. М. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) : монографія / В. М. Шейко, Ю. П. Богущький. — Київ : Генеза, 2005. — 592 с.

80. Шмагало Р. Т. Шлях Львівської школи мистецтвознавства у ХХІ столітті / Ростислав Шмагало // Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв. — Львів, 2007. — Вип. 4 : спецвип. — С. 5–24.
81. Щедровицкий Г. П. Избранные труды / Г. П. Щедровицкий ; ред.-сост.: А. А. Пископфель, Л. П. Щедровицкий. — М. : Изд-во шк. культур. политики, 1995. — 800 с.
82. Яців Р. Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів / Р. Яців // «A...Z art». — 2009. — № 1. — С. 8–9.

Навчальне видання

**Шейко Василь Миколайович
Кушнарєнко Наталя Миколаївна**

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ
ДОСЛІДЖЕННЯ:
ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ**

Навчальний посібник

Редактори:
*А. А. Троян
Г. С. Положій*

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 25.06.2020 р.
Формат 60х84 1/16. Папір офсетний.
Умов. друк. арк. 19,5. Обл.-вид. арк. 19,8.
Тираж 300 прим. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано у ТОВ «Друкарня МАДРИД»
м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11
через ФОП Гобельовська Л. П.