

елементами сатири. Дослідникам не раз відзначався реалізм інтермедії і визначались його форми. Це передусім побутовий реалізм, у якому нерідко даються взнаки риси реалізму соціального або навіть і психологічного.

Інтермедії швидко зазнали великої популярності по всій Україні – від Лемківщини до Слобожанщини – і набули широкого розголосу за її кордонами. Доходило до того, що інтермедія відділялась від своїх супутників – трагедії і драми – і гралася осібно, звичайно вже поза межами шкіл. Але, на жаль, ця тенденція далеко не пішла. Зазнавши певного розвитку і значно удосконалившись, набувши певних рис побутової, а певною мірою соціальної і психологічної комедії, інтермедія раптово занепадає внаслідок несприятливих історичних обставин.

«Автори інтермедій невідомі. – Зазначає О.В. Мишанич. – Очевидно, це були студенти і випускники Києво-Могилянської академії, які добре знали народне життя, вміли літературно опрацювати народні анекдоти. Написано їх живою народною мовою. Героями інтермедій є представники різних національностей. Інтермедії – твори невеликі за обсягом (70–100 рядків), дія у них розвивається швидко, напружено, з розрахунком на максимальний комічний ефект. Значення інтермедій в історії української драматургії перевершило значення шкільних драм» [9, с. 20].

Схоластична драма відмирає, інтермедія не надовго її переживає, не встигнувши відділитись від неї в достатній мірі. Знову ж, так само, як колись ігри та обряди, інтермедія не дала театрові те, що вона могла б дати. Вона продовжувала жити лише як літературний твір і з цього боку мала прямий зв'язок з новою українською комедією, зокрема з «Москалем-чарівником» Івана Котляревського та п'єсами Василя Гоголя. О.В. Мишанич говорить також про певний відгомін образності й поезики інтермедій у таких п'єсах як «Назар Стодоля» Тараса Шевченка й «Чумаки» Івана Карпенка-Карого. Але інтермедія майже не дала ніякого акторського чи режисерського досвіду, що без сумніву було б, коли б не її передчасна сценічна смерть. І все ж віки не поглинули інтермедію. Вона має в наш час не просто історико-літературну та історико-театральну, але й художню цінність. Ось чому елементи інтермедій використовував у своєму театрі Лесь Курбас, ось чому в 60-х роках порадували глядача змістовною і цікавою постановкою ряду старовинних інтермедій молоді актори Львівського театру ім. М. Заньковецької, а згодом у цьому ж театрі певною мірою в імпровізаційному, інтермедійному ключі було поставлено «Наталку Полтавку» І. Котляревського (режисер Федір Стригун). Приклади можна продовжувати.

Усе це свідчить про те, що досвід давніх українських інтермедій ще далеко не втратив свого значення, що він криє в собі ще далеко не вичерпані художні можливості.

#### Джерела та література

1. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919) та інші праці / Д. Антонович. – К. : ВП, 2003. – 418 с.
2. Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. / О. Білецький. – К. : Наукова думка, 1965. – Т. 1.
3. Давній український гумор і сатира / вступ. ст. Л. Є. Махновця. – К. : Дніпро, 1959. – С. 43-143.
4. Ісаєвич Я. На сцені – українські інтермедії / Я. Ісаєвич // Літературна Україна. – 1969. – 2 верес.
5. Історія української літератури : у 8. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1.
6. Кисіль О. Український театр : дослідження / О. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 260 с.
7. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. / М. Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант», ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
8. Українська література XVII ст. : синкретична писемність. Поезія Драматургія. Белетристика / упоряд. приміт. і вступ. ст. В. І. Кречотня. – К. : Наукова думка, 1987. – 608 с.
9. Українська література XVIII ст. : поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / вступ. ст., упоряд. і приміт. О. В. Мишанича. – К. : Наукова думка, 1983. – 695 с.
10. Українські письменники : біо-бібліографічний словник : у 5 т. / уклад. Л. Є. Махновець. – Харків : Прапор, 2005. – Т. 1 : Давня українська література (XI-XVIII ст.). – С. 337-340.
11. Український драматичний театр : нариси історії : у 2 т. – К. : Наукова думка, 1967. – Т. 1.

#### Загурський В.І.

УДК 792.2 / 5 (477.75)

#### КРИМСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР У СЕЗОНІ 2009–2010 РОКІВ

У минулому театральному сезоні Кримський український театр плідно розвиває намічені в попередні роки характерні для нього художні тенденції, спрямовані зокрема на утвердження такого мистецтва, в якому інтелектуальна глибина й психологічна проникливість невід'ємні від яскравої образності, вишуканої видовищності. Мета цієї статті, як і ряду моїх попередніх публікацій [2], – розкрити ці тенденції з допомогою конкретних прикладів художнього життя театру, розповісти про прем'єри сезону й прислужитися створенню літопису творчого колективу.

У багатогранній репертуарній палітрі театру ось уже кілька сезонів помітне місце займає класичний балет. Творчому колективу, в якому балетна трупа в попередні роки виконувала в основному допоміжну роль, далеко не просто безнастанно вдосконалювати майстерність і досягати успіхів у цьому складному виді сценічного мистецтва. Але маємо на сьогодні доволі солідний балетний репертуар, вистави якого користуються неабияким успіхом у глядачів. Це зокрема такі вистави як «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Сотворення світу» А. Петрова, «Вечір класичного балету» та інші. Про безперечні досягнення нашої балетної трупи свідчить відзначення поставленого в театрі балету Бориса Асаф'єва «Бахчисарайський фонтан» Премією Автономної Республіки Крим, а також і те, що головний балетмейстер Ольга Бикова та балетмейстер-постановник Сергій Биков удостоєні почесних звань, вони стали заслуженими діячами мистецтва Криму.

Тож цілком природно, що сезон 2009-2010 років відкрився хореографічною виставою, а саме постановкою одного із шедеврів світового балетного мистецтва ХХ століття – твором Сергія Прокоф'єва «Ромео та Джульєтта». З огляду на своє неабияке новаторство, незвичність мистецької мови, цей балет був спершу досить прохолодно був зустрінутий прихильниками усталених художніх традицій, не був зокрема прийнятий до постановки у Великому театрі. Але зрештою вперше поставлений у славетному Маріїнському (Кіровському) театрі в 1940 році, цей балет здобув неабиякий успіх, відкрив несподівані перспективи в розвитку музично-хореографічного мистецтва і досі прикрашає багато театральних сцен світу.

Як відзначає дослідниця Наталія Сапвікіна, «Прокоф'єв приніс на балетну сцену шекспірівське пристрасне ставлення до життя, його вражаючу людяність і дещо важкуватий плебейський гумор. Шекспір був близький композитору не лише точністю психологічних відтінків, не лише трагедійною міццю, але й вражаюче гострими контрастами, багатогранною складністю образів» [3, с. 96–97]. Характерну для драматичного стилю Вільяма Шекспіра контрастність С. Прокоф'єв вишукано розвиває в симфонічній драматургії балету, де феєрична мозаїчність, калейдоскопічність окремих сцен невіддільна від граничного лаконізму образної мови та виразного плину промовистих лейтмотивів. Особливо вражає поєднання інтонаційно розмаїтих мелодійних тем, що передають зародження й стрімкий розвиток пристрасних любовних взаємин, з тяжкою понурою монотонністю музичного відтворення тупої ворожнечі, майже незмінної протягом усієї вистави.

Силу та глибину шекспірівського трагізму, який протиставляє ніжне палке кохання людській роз'єднаності та ворожості, композиторові вдалося розкрити з особливою видовищною яскравістю, з пронизливою тривогою за дальшу долю всього людства. Саме це підкреслили в кримській інтерпретації балету творці нашої вистави – балетмейстери-постановники Сергій та Ольга Бикови, диригент Олександр Коваленко, художник Людмила Веренкіютова. У провідних ролях виступили солісти балету Олександр Гоцуленко та Дмитро Колокольцев (Ромео), заслужена артистка України Марія Бережна (до речі, вона не так давно отримала це звання) та заслужена артистка Криму Марія Майборода (Джульєтта).

Прикметно, що завершився театральний сезон, як і починався, – хореографічною прем'єрою, а саме балетом «Китайська легенда» в постановці Ольги Бикової. Спершу це був одноактний балет, який тепер переріс у повноформантну виставу. Це захоплююча хореографічна оповідь про палке кохання відважного юнака та чарівної дівчини, про кохання, здатне долати щонайтяжчі випробування, навіть смерть. В основі балету – фольклорні мотиви. Тут широко використані народні танки ліричного характеру, а також експресивні військові танці та елементи магічної буддійської хореографії. Балет проймає прагнення прилучити глядача до таїни буття, до його незбагненої божественної краси. Вистава позначена особливою видовищною яскравістю, виконавським темпераментом, екзотичністю, а водночас і чарівливою витонченістю.

Схильний до музичної яскравості, наш театр проте не відмовляється від постановок драматичних вистав, розуміючи, що без драматичної складової навіть найбільш видовищні, найбільш феєричні вистави не зможуть належно вразити глядача. Тож минулого сезону було поставлено драматичну виставу за п'єсою сучасного англійського драматурга Майкла Фрейна «Гамір за сценою». У цій п'єсі можна при бажанні углядіти деякі риси традиційного драматичного сюжету. Одні персонажі, власники старовинного замку, перелаштованого в невеликий готель, уникаючи податкової поліції, оголошують про свій терміновий виїзд за кордон, а самі тим часом таємно пробираються до свого помешкання, інші, знаючи про від'їзд власників, прагнуть влаштувати тут любовну зустріч, не поспішає додому й ключниця-покоївка, гадаючи що зможе побути в просторому домі сама, відпочити наодинці з телевизором, а ще в буцімто порожню господу вдирається потріпаний життям грабіжник. Персонажі спершу не перетинаються, хоча й ніяк не зрозуміють, чому банка з їхніми улюбленими сардинами то з'являється, то зникає сама собою, або й узагалі виявляється відкритою, хоча її начебто ніхто не відкривав... А коли врешті перетинаються, то з'ясовуються речі, які тільки помножують несподіваність їхньої зустрічі. Скажімо, одна з героїнь (та, що прийшла на любовне побачення) виявляється донькою грабіжника, яка вже кілька років як зникла з родини в пошуках іншого життя.

Однак усі ці перипетії відступають на другий план, бо вони з п'єси, яку репетирують, а потім розігрують актори. На першому плані – репетиції та закулісне буття, зокрема й під час демонстрації вистави. Це життя показане в різних планах, насамперед в особистісно-інтимному. Наприклад, режисер кохає одну з актрис, яка ревнує його до іншої, а врешті з'ясовується, що дитину від нього чекає зовсім інша жінка – помічник режисера. Поруч з персонажами важливу роль виконують різні предмети. У розіграваній п'єсі це насамперед сардини, у закулісному світі – сокира з пожежного реманенту, колючий кактус тощо. Ці предмети обігруються з незрівнянним гумором, який часто близький до буфонади, не раз також допомагає іронічно окреслити мелодраматичні ефекти.

Драматург вельми своєрідно використовує поширений ще з шекспірівських часів принцип театру в театрі. Одні й ті ж події (нібито сценічні й нібито реальні, хоч грані між тим й іншими доволі хисткі) глядачі сприймають в різних ракурсах аж тричі. Це увиразнює провідний у творі образ шаленої життєвої веремі. А яка ця веремія, безглузда чи прекрасна, важко збагнути. Постмодерна багатоаспектність твору зумовлює появу поруч з основною авторською назвою численних інших його назв – «Театр», «Любов до сардин», «Кохання й сардини» та ін. Вже сама кількість цих назв, які вигадані переважно постановниками, свідчить про популярність цієї п'єси, жвавої, дотепної, а водночас не позбавленої певної філософічності. У нашому театрі вистава йде під назвою «Любов і сардини, або Глядачі на виставу не допускаються».

Саме на початку сезону 2009-2010 років головним режисером театру став знаний у Криму та за його межами митець, заслужений артист України Юрій Федоров. Вистава «Любов і сардини, або Глядачі на виставу не допускаються» стала вдалим режисерським дебютом Ю. Федорова на нашій сцені, що зокрема засвідчило її відзначення дипломом «За кращий акторський ансамбль» на XII Міжнародному фестивалі театального

мистецтва «Боспорські агони». Провідні ролі у виставі виконують народний артист України Валерій Карпов, заслужені артисти України Неллі Жук, Владислав Черніков, Микола Бондаревський, Юрій Федоров, заслужені артисти Криму Лілія Карпова, Лілія Єгорочкіна, Валерій Тюленев, Валерій Лук'янов, Лариса Соколова, Володимир Таранов, талановита творча молодь.

Не перший сезон наш театр плідно співпрацює з доктором філологічних наук, професором Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського, заслуженим діячем мистецтв Криму Віктором Гуменюком. Автор докторської дисертації про поетику драматургії Володимира Винниченка, Віктор Гуменюк здійснив на нашій сцені постановку психологічної мелодрами цього письменника «Брехня», яка ось уже четвертий сезон успішно йде на нашій сцені. У діючому репертуарі й інші постановки В. Гуменюка – літературно-музична композиція «Зустріч з українською піснею», вечір поезії «Тут на краю коханої землі». У сезоні 2009-2010 років Віктор Іванович здійснив на нашій сцені постановку літературно-музичної композиції «Над берегами вічної ріки» за творами Ліни Костенко. Виставу присвячено 80-літньому ювілею поетеси. Але звучання її аж ніяк не слейно-ювілейне. «В піднесеностях гармонії, і в дисонансах епохи, – пише про Ліну Костенко відомий критик В'ячеслав Брюховецький, – вона лишається сама собою, її світ розкритий усім зустрічним вітрам, лише ніколи не підпадає під кон'юктурні протяги. Скільки тої ніжної сили й пекельної непоступливості в одній людині...» [1, с. 261]. Тож і наша вистава про виразно явлену в творах авторки відкритість актуальних українських проблем одвічним проблемам людського буття. Ось як про це сказано в лаконічному літературознавчому коментарі, який звучить у виставі: «Ліна Костенко належить до неспокійної когорти письменників-шістдесятників, які з'явилися на літературному обрії в часи так званої суспільної відлиги кінця 50-х – початку 60-х років ХХ століття. Вона тоді встигла видати лише три поетичні збірки – «Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця». Уже в цих збірках означились провідні мотиви творчості поетеси – захоплення неповторним розмаїттям буття та пронизлива тривога з приводу мертвотної уніфікації, загрозливої для цього розмаїття, загрозливої і для білинки та квіточки, які заносяться в Червону Книгу, і для мов та народів, а відтак і для всього людства». Поруч з лірикою поетеси, взятою також із збірок «Над берегами вічної ріки», «Неповторність», «Сад нетанучих скульптур», використано фрагменти роману «Маруся Чурай». Звучать пісні на слова Ліни Костенко, а також пісні Марусі Чурай.

Багатий репертуар театру, призначений для наших юних глядачів. Для них було насамперед підготовлено традиційну новорічну виставу. Цього сезону це було сценічне втілення казки Ганса-Кристіана Андерсена «Кресало» (п'єса В. Косова, вірші О. Шоміної та О. Ємельянової, музика С. Чудака). Ця казка, як і багато інших творів письменника, утверджує віру в перемогу добра й справедливості, сповнена ненав'язливою повчальністю, таїть у собі яскраву сценічну видовищность, що й привабило режисера Володимира Косова. Головний герой – бравий солдат, котрому ніщо людське не чуже. Йому доводиться переборювати лише зовнішні лихі сили, представлені передусім підступною Відьмою, але й власні лінощі й безшабашність. Виявляючи належну кмітливість, він врешті-решт одружується з прекрасною Принцесою, яку покохав з першого погляду. Лаконічні дотепні діалоги, проникливі монологи, подані переважно в пісенній формі, що допомагає ефектно поєднувати грайливу іронічність та зворушливий ліризм, мальовничі сні персонажів, які, втілювані артистами балету, також беруть участь у стрімкому розвитку захоплюючої інтриги, – все це не лишає байдужими юних, втім не лише юних глядачів. Для них були підготовлені й такі вистави як «Три бажання» за творами П'єра Гріпарі, «Чарівний посох» В. Косова.

Не втратили прем'єрної свіжості і останні прем'єри сезону 2008-2009 років. «Кішка, перетворена в жінку» – оперета видатного французького композитора Жака Оффенбаха про химерну закоханість осиротілого юнака в розкішну кішку, яка врешті перетворюється в чарівну дівчину. Тут ефектно сполучаються казкові й реальні мотиви. «Дуже проста історія» – сучасна притча Марії Ладо. Тут багато незвичного, навіть містичного. Як у казці, діють і розмовляють тварини. Але вистава насамперед не про тварин, а про людей. Це справді дуже проста, навіть буденна житейська історія – про кохання, несподівану вагітність, гнів батьків... Коментарі домашніх тварини вносять яскравий і дотепний колорит, який таїть у собі своєрідну і нагадує про те, що людина в буденній суєті не повинна забувати про вий глибинний зв'язок з природою, про свою відповідальність перед нею.

Поруч з прем'єрами в репертуарі випробувані часом постановки минулих сезонів. На прохання глядачів були поновлені такі вистави, що не йшли деякий час, як рок-опера С. Бедусенка «Енеїда» за поемою І. Котляревського, мюзикл В. Філіпенка «Циганка Аза» за п'єсою М. Старицького. Українська класика представлена також такими виставами як «Майська ніч» за М. Гоголем, «За двома зайцями» М. Старицького, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Брехня» В. Винниченка. Серед вистав, що полюбилися глядачам, оперети – «Весела вдова» Ф. Легара, «Герцогиня з Чикаго» І. Кальмана, мюзикли – «Моя чарівна леді» Ф. Лоу за п'єсою Бернарда Шоу, «Зоряна мить» С. Колмановського за п'єсою К. Лудвіка, «Пані га гусари» Л. Соліна за п'єсою О. Фредро, балети, про які вже говорилося вище, драми – «Нелегалка» та «Євангеліє від Івана» А. Крима, «Черевики на товстій підшві» П. Гладиліна...

Наші вистави не розчарували прихильників сценічного колективу і привабили в театр нових глядачів.

#### Джерела та література

1. Брюховецький В. С. Ліна Костенко : нарис творчості / В. С. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 264 с.
2. Загурський В. І. Особливості сучасної репертуарної політики Кримського українського музичного театру / В. І. Загурський // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 84.
3. Загурський В. І. Творче життя Кримського українського музичного театру в сезоні 2006-2007 років / В. І. Загурський // Культура народів Причорномор'я. – 2008. – № 125.

4. Загурський В. І. Втілення творів М.В. Гоголя на сцені Кримського українського театру / В. І. Загурський // *Культура народів Причорномор'я*. – 2009. – № 156.
5. Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев / Н. П. Савкина. – М. : Музыка, 1982. – 144 с.

**Кравченко О.В.**

**УДК 008(477)**

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Ідентичність упродовж останніх двох-трьох десятиліть стала чи не найпопулярнішим концептом у соціогуманітарних науках, на що свого часу звернув увагу С. Холл [5, с. 1]. Але практика вживання цього поняття є настільки різноманітною, що закрадається відчуття його непридатності для вирішення пізнавальних завдань. Формальна мінливість, багатозначність, внутрішня динамічність, операційна невизначеність – усе, що характеризує сучасні уявлення про ідентичність, – суперечить практиці його використання у якості категорії, яка покликана встановлювати ступінь визначеності людини або групи людей. Усе ж, попри сумніви, розчарування та критику поняття «ідентичність» зберігає свою евристичну цінність. Це пояснюється як науковою традицією, так і складністю ситуацій, що потребують його використання. «Вражаюче зростання інтересу до обговорення ідентичності, – писав З.Бауман, – може сказати більше про нинішній стан людського суспільства, ніж відомі концептуальні та аналітичні результати його осмислення» [1, с. 192]. Продовжуючи думку науковця можна було б теж саме сказати і про культуру. Динаміка загального соціально-культурного контексту дослідницької практики змушує до її теоретичного трансформування, що знаходить відображення в нових поняттях, концепціях, підходах щодо, здавалося, вже вирішених проблем, а також у розширенні їх змісту. Одним зі словосполучень, яке свідчить про тенденцію до ускладнення звичних змістів, є культурна ідентичність. Проблема полягає у тому, що кожна складова цього поняття вже має власну «наукову біографію». Але чи дає їх поєднання новий зміст?

Різні аспекти цієї теми вже піднімалися у роботах вітчизняних дослідників: С. Макеєва, С. Оксамитної, Є. Швачко, Н. Костенко, Н. Пелагеші, А. Ручки, Н. Черниш, А. Мусієздова, Н. Філіпової, В. Середи, а також російських вчених: В. Ядова, В. Малахова, Л. Гудкова та ін. Втім, проблему визначення поняття «культурна ідентичність» не можна вважати вирішеною, оскільки більшість зі згаданих науковців намагались застосувати підходи, сформовані у межах етнології, соціології, історії, політології та інших наук, у яких ідентичність використовується у дуже широкому змістовному діапазоні і часто зводиться до ритуально-риторичного посилення на культуру. Культурологічний підхід поки що залишається, на наш погляд, нереалізованим у повній мірі. Метою цієї статті є висвітлення теоретичних аспектів конструювання поняття культурна ідентичність у контексті сучасної культурології. Звичайно, викласти у повній мірі навіть основні аспекти заявленої теми в межах однієї статті майже неможливо. Тому автор претендує лише на спробу систематизації теоретичного підґрунтя культурної ідентичності.

Своєрідним симптомом модернізації вітчизняної епістемологічної моделі стала поява цілої низки соціогуманітарних наук, які претендують на місце ментальних лабораторій науковців. Конкуренція наукових ідеологій, очевидно, може бути результативною на рівні досліджень конкретних феноменів, що своєю складністю формують міждисциплінарність як дослідницький принцип. На наш погляд, одним з тих явищ, яке у пошуках відповіді на актуальні запити щодо людини дозволяють не ігноруючи сталі наукові підходи, усе ж не обмежуватися лише ними, – є культура. Культурологічний ракурс суспільних процесів передбачає на лише зміну змістовного спектру проблеми, а й самої його логіки її постановки та пошук адекватного інструментарію її вирішення. Реструктуруванню підлягає цілий комплекс категорій, за допомогою яких моделюються змісти сучасних соціальних процесів, та й самі практики їх вживання, на яких будується відповідна система знань.

Серед ідей, що увійшли у науковий обіг і стали смисловими адаптерами культури у соціально-політичних дослідженнях, є глобалізація та мультикультуралізм, які відображають водночас поліваріантність змін та толерантність щодо ставлення до культурних відмінностей. Разом з тим, намагання відійти від універсальних концептуалізацій у бік порівняльних характеристик реальних соціальних об'єктів спричинило актуалізацію питань ідеології, дискурсу, ідентичності. Кожне з цих понять є надзвичайно складним у визначенні, що пов'язано і з їх внутрішньою неоднозначністю та розмаїттям ситуацій, які за їх допомогою характеризуються. Отже, дослідницька методологія природно мігрує у бік міждисциплінарності, одним з яскравих втілень якої є культурологія.

Дискусії навколо дисциплінарного статусу культурології свідчать про те, що іноді вона стає приводом для оцінки ситуації, яка пов'язана не з нею самою, а з специфікою та станом наукової системи загалом. За своїми фундаментальними рисами вона є пострадянським феноменом, який не має адекватної відповідності а ні у вітчизняній, а ні у сучасній зарубіжній науці. Дискусія між прихильниками та противниками культурології триває. Аби уявити різні її аспекти, слід було б узяти до уваги, що у ній беруть участь з одного та іншого боку як спадкоємці «радянського суспільствознавства», так і «модерністи», які тяжіють до сучасних методологічних моделей. Відмінними є, також, позиції науковців, що намагаються вживати поняття культурологія для визначення методологічних новацій, і тих, хто міркує про неї з позицій наукових традицій. Виявляється, що це поняття виглядає спірним і у середовищі дослідників, що вживають його як відповідник сучасним культурним дослідженням, і тих хто розглядає її як оригінальний науково-історичний сюжет. Це накладається на невирішеність проблеми політичної та ідеологічної ангажованості соціогуманітарних наук у пострадянському суспільстві загалом, а також обопільної схильності науковців та влади до використання культури та культурології для вирішення стратегічних політичних питань в кожній з незалежних держав колишнього СРСР.