

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ  

---

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ





# ДИСКУРСИВНИЙ ВИМІР СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ДІАЛОГ КУЛЬТУР

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

науково-теоретичної конференції  
з міжнародною участю  
30 листопада 2016 р.

**Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур:** зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю, Київ, 30 листопада 2016 р. — К.: ІК НАМ України, 2016. — 160 с.

Збірник укладено за матеріалами науково-теоретичної конференції з міжнародною участю «Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур», проведеної Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України та Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 30 листопада 2016 р.

До збірника увійшли тези доповідей учасників конференції.

#### **Редакційна колегія:**

- Богуцький Ю. П.** — академік Національної академії мистецтв України, кандидат філософських наук, професор (голова редколегії);
- Безклубенко С. Д.** — доктор філософських наук, професор;
- Берегова О. М.** — доктор мистецтвознавства, професор;
- Буценко О. А.** — директор Українського центру культурних досліджень Міністерства культури України;
- Волков С. М.** — доктор культурології, професор (заступник головного редактора);
- Жукова Н. А.** — доктор культурології, доцент;
- Зубавіна І. Б.** — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;
- Кузнецова І. В.** — доктор філософії (PhD), доцент, с. н. с.;
- Левчук Я. М.** — кандидат філологічних наук, с. н. с.;
- Олійник О. С.** — кандидат культурології;
- Оляніна С. В.** — кандидат архітектури, доцент;
- Причепій Є. М.** — доктор філософських наук, професор;
- Судакова В. М.** — доктор філософських наук, доцент;
- Чміль Г. П.** — академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, професор;
- Шейко В. М.** — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор;
- Юдкін І. М.** — член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;
- Яковлев М. І.** — академік Національної академії мистецтв України, доктор технічних наук, професор.

*На фото (фронтиспіс):* 1. Виступ директора Інституту культурології НАМ України, академіка НАМ України Ю. Богуцького; 2. Доповідь чл.-кор. НАМ України І. Юдкіна; 3. Доповідь чл.-кор. НАМ України І. Зубавіної; 4. Доповідь доктора філософських наук Є. Причепія; 5. Виступ кандидата технічних наук О. Гриценка; 6. Виступ кандидата філософських наук А. Крєтова; 6. Під час конференції (зліва направо): О. Скрипник, В. Сидоренко, М. Яковлев, Ю. Богуцький, С. Волков.

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

**БГУКИ** — Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск

**ІДГУ** — Ізмаїльський державний гуманітарний університет

**ІЕМ** — Інститут екранних мистецтв

**ІПСМ НАМ України** — Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

**ІС НАН України** — Інститут соціології Національної академії наук України

**КНУ імені Тараса Шевченка** — Київський національний університет імені Тараса Шевченка

**КНУКіМ** — Київський національний університет культури і мистецтв

**КНУТД** — Київський національний університет технології і дизайну

**КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого** — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

**ККНАУ** — Криворізький коледж Національного авіаційного університету

**МНТУ** — Міжнародний науково-технічний університет, Київ

**МТМК України** — Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

**НАКККіМ** — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

**НАМ України** — Національна академія мистецтв України

**НАН України** — Національна академія наук України

**НАУ** — Національна академія управління

**НДЧ** — науково-дослідна частина

**НМАУ імені П. І. Чайковського** — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НПУ імені М. П. Драгоманова** — Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

**НСХ України** — Національна спілка художників України

**ПДАБА** — Придніпровська державна академія будівництва та архітектури

**ХНТУ** — Херсонський національний технічний університет

**УЦКД** — Український центр культурних досліджень

## ЗМІСТ

<b>Антонова-Колесник Катерина.</b> Діяльність Музею Миколи Лисенка у креативній індустрії України	9
<b>Бабак Ольга.</b> Сюжетно-композиційні ознаки зарубіжних фільмів у сучасному українському кінематографі	11
<b>Барма Олег.</b> Реконфігурація смыслового пространства бібліотеки в дискурсивних практиках постнекласической культури (на прикладі роману Э. Костовой “Историк”)	13
<b>Бельдій Оксана.</b> Взаємовплив релігії та мистецтва: історико-культурний контекст	16
<b>Бердинських Святослав.</b> Роль традиційних засобів проектної графіки в сучасному формотворчому процесі	18
<b>Бітаєв Валерій.</b> Феномен культури в контексті сучасного етнокультурологічного осмислення	20
<b>Бітаєва Ганна.</b> Три-де мепінг як різновид сучасного відео-арту	24
<b>Богущий Юрій.</b> Комунікативна дія та адаптація людини до умов соціокультурного середовища як проблема нової культурної реальності	27
<b>Бойко Зінаїда.</b> Феномен художньої освіти	31
<b>Борисенко Юлія.</b> Реалізація національних культурних проєктів в закладі музейного типу “Скансен”	32
<b>Босенко Алексей.</b> Необходимо ли теоретическое мышление современному искусству?	34
<b>Босенко Олексій.</b> Художнє життя та мистецька освіта в Києві на зламі XIX–XX століть: культурологічний вимір	35
<b>Бриль Марина.</b> Творча майстерня як стартовий майданчик креативних індустрій	37
<b>Булгакова Наталія.</b> Курортний Трускавець у національному культурному проєкті	39
<b>Венц Юлія.</b> Етно-стиль у сучасному пластичному мистецтві	41
<b>Вишневська Галина.</b> Мистецька спадщина львівських замків	43
<b>Волков Сергій.</b> Креативний потенціал мистецької освіти в державотворчих реаліях України	46
<b>Гаєвська Тетяна.</b> Творчий і мистецький потенціал традиційної народної культури у контексті загальнокультурного процесу	50
<b>Гончаренко Надія.</b> “Мистецький Арсенал”: як національний музейний проєкт став майданчиком культурного розвитку.	52
<b>Гриценко Олександр.</b> Ідеальні сценарії та складні реалії культурної трансформації в Україні	54
<b>Даниленко Ольга.</b> Еволюція традицій художнього оформлення українських готельно-ресторанних закладів	58
<b>Дубрівна Антоніна.</b> Абстрактне мистецтво як універсальна мова транскультурного діалогу	60

<b>Жукова Наталія.</b> Модель “семіотичної гри” у творчості Г. Нормінтона	62
<b>Зубавіна Ірина.</b> Філософування екраном	65
<b>Іванишин Володимир.</b> Інноваційні методики в системі управління сценічним мистецтвом	67
<b>Канівець Анастасія.</b> Національна традиція в сучасному українському кіно (на матеріалі фільмів О. Саніна)	68
<b>Карпова Людмила.</b> Інтегративна функція українського обрядового свята	70
<b>Клековкін Олександр.</b> Ідоли ринку і сакральні порожнечі нарцисизму	72
<b>Коваль Дарія.</b> Проблеми збереження культурної спадщини Поділля	74
<b>Костюк Христина.</b> До питання розмежування жанрів трилеру, хорору і фантастики в сучасному кіномистецтві	77
<b>Кондель-Пермінова Наталія.</b> Пошуки вирішення меморіального громадського простору, домірного до людини (на прикладі архітектурно-художнього конкурсу 2016 р. в Полтаві)	78
<b>Кретов Андрій.</b> Філософські та культурологічні виміри проблеми “кінця” мистецтва	80
<b>Крипчук Микола.</b> Проблеми сучасної української культурно-дозвілдової діяльності	82
<b>Крупа Інна.</b> Андрей Шептицький — меценат і мистецтвознавець	84
<b>Лебедева Алёна.</b> Искусство переопыления смыслов	86
<b>Ліва Наталя.</b> Бароківі алюзії у західноєвропейській музиці ХХ століття	88
<b>Любченко Оксана.</b> Культура дозвілля як спосіб організації вільного часу	90
<b>Малюк Євген.</b> Українська індустрія відеоігор: особливості та перспективи	92
<b>Мацьовита Олена.</b> Становлення та розвиток музейної справи в Києві	94
<b>Мезіна Світлана.</b> Творчість Івана Миколайчука: уособлення національної традиції (1960-ті роки)	96
<b>Мотуз Василь.</b> Діяльність митрополита Петра Лебединцева у збереженні Києво-Софійського собору	98
<b>Мороз Євгенія.</b> Новітні інтерпретації поняття “Культурний капітал” в соціології та соціальних науках	101
<b>Нахабич Наталія.</b> Розвиток культури довіри в українському суспільстві як соціогуманітарна проблема	103
<b>Никоненко Тамара.</b> Соціологічні компоненти взаємодії мистецтва і суспільства	107
<b>Оборська Світлана.</b> Декорування рекреаційно-дозвіллевих закладів	109
<b>Оляніна Світлана.</b> Український бароковий іконостас та його сучасні ремінісценції: проблема відтворення символічного змісту	111
<b>Павко Анатолій.</b> Теоретичні аспекти взаємовпливу образотворчого та музичного мистецтва	112

<b>Паньків Ганна.</b> Родова приналежність образотворчого твору	116
<b>Поплавська Альона.</b> Сучасний український ресторан: збереження традицій	117
<b>Причепій Євген.</b> Феномен двох богинь в архаїчній символіці та орнаментах	119
<b>Причепій Оксана.</b> Формотворення і орнаментування традиційного національного українського одягу	121
<b>Процик Леся.</b> Мистецтво у формуванні релігійного досвіду українців	122
<b>Салата Галина.</b> Людиномірний дискурс біокультурної антропології	124
<b>Сиваш Ілона.</b> Етнокультурний стереотип як феномен сучасної культури	125
<b>Скокова Людмила.</b> Прагматичний підхід у соціології мистецтва	128
<b>Смирна Леся.</b> Модерне, сучасне та новітнє мистецтво як предмет теоретичних досліджень	130
<b>Судаков Володимир.</b> Соціокультурні детермінанти сучасних комунікативних практик	132
<b>Судакова Валентина.</b> Конвенційна складова суспільних інтеракцій як чинник єдності культурного простору	134
<b>Тютюн Данило.</b> Інтерпретації давньогрецької драми в кінематографі	136
<b>Устименко Леся.</b> Сучасні крос культурні конфлікти в міжнародному туризмі	138
<b>Хлистун Олена.</b> Мистецтво перевтілення актора (за К. Станіславським)	140
<b>Черних Геннадій.</b> Культурні детермінанти соціальної напруженості в українському суспільстві: особливості аксіологічного дискурсу корупції та злочинності	142
<b>Чміль Ганна.</b> Екранний дискурс в сучасному мистецькому просторі: людиномірний контекст	144
<b>Чуднівєць Анастасія.</b> Петриківка: бренд України чи елемент креативної індустрії	146
<b>Чумаченко Олена.</b> Феномен творчої діяльності в аспекті появи технологічного мистецтва	148
<b>Шатунов Віктор.</b> Вплив художніх та літературних об'єднань на формування громадянського суспільства в незалежній Україні	150
<b>Шульга Раїса.</b> Мистецтво як "вічна" проблема	152
<b>Юдкін Ігор.</b> Морфологічний підхід до виконавського мистецтва	153
<b>Юр Марина.</b> Дисконтинуальний характер розвитку сучасного мистецтва: національний аспект	155
<b>Яворська Євгенія.</b> Дискурсивні практики осмислення функціонального статусу культури суспільства модерну в теорії глобальної залежності	157



**Катерина Антонова-Колесник**  
*аспірантка НАКККиМ*  
katrinvalentine@gmail.com

## **Діяльність Музею Миколи Лисенка у креативній індустрії України**

Практично всі сучасні музеї у наданні послуг не обмежуються лише проведенням екскурсій, а також активно займаються мистецькою діяльністю. Адже це значно збільшує цікавість до музею, і, відповідно, допомагає залучати велику кількість відвідувачів. А окрім цього — такі заходи дають змогу зламати той стереотип по відношенню до музеїв щодо одноманітності і монотонності їх діяльності і відкинути думки про те, що ця діяльність може бути цікавою тільки обмеженому колу осіб. Звичайно, подібні заходи можна віднести до креативної індустрії не тільки міста Києва, а й, певною мірою, і всієї України загалом. Адже ініціаторами, організаторами та учасниками таких мистецьких заходів і проєктів можуть бути діячі культури, викладачі та студенти вищих і середніх спеціальних навчальних закладів не лише зі столиці, а й з інших населених пунктів і областей нашої держави.

У Музеї видатних діячів української культури, і, в тому числі, в Музеї Миколи Лисенка, як його складовій частині, щомісяця проходить велика кількість різноманітних мистецьких заходів.

Оскільки, музей є музичним, то й мистецькі заходи, які відбуваються в ньому, найчастіше — відповідного характеру та спрямуванню. Адже керівництво цієї мистецької установи ставить перед собою мету — виховати майбутнє покоління не тільки музикантів-виконавців, але й освічених, підготовлених слухачів професійної музики: народної, класичної та сучасної.

Поряд з музичними заходами — різноманітними концертами, урочистими посвятами в учні Київської середньої спеціальної му-

зичної школи ім. М. Лисенка, щорічним відзначенням свята Святого Миколая і днів народження та смерті М. Лисенка, тут також відбуваються і літературні програми, вручення премій, лекції, покази художніх фільмів і презентації друкованих видань.

Також є заходи, які можуть бути і музичними, і літературними, або навіть тими і тими одночасно, в залежності від їх програми. Це — вечори пам'яті, відкриті уроки, майстер-класи, творчі зустрічі, прослуховування та ін.

Всі ці заходи проходять як за ініціативи самого музею, чи є результатом його співпраці з іншими науковими, мистецькими та освітніми установами, так і за самостійної ініціативи тих чи інших організацій, чи осіб.

Варто зазначити, що подібні заходи є дуже важливими для розвитку української культури загалом, а також для розвитку нашого суспільства і майбутніх поколінь зокрема. Це можна сказати як про слухачів і глядачів, так і про виконавців, концертантів. Адже велика кількість музикантів проходить в Музеї Миколи Лисенка не один етап свого професійного становлення та розвитку. Потрапивши сюди вперше в молодому, а іноді й зовсім юному віці, більшість виконавців в подальшому творчому житті неодноразово повертаються до концертного залу музею зі своїми груповими, ансамблевими чи навіть сольними концертами. Особливо знаково, що на той момент ці музиканти вже є артистами високого рівня, визнаними в Україні, а іноді і далеко за її межами.

Отже, можемо зробити висновок, що Музей Миколи Лисенка, як складова Музею видатних діячів української культури, проводить активну мистецьку діяльність, яка є частиною креативної індустрії України і має велике значення для розвитку української культури.

**Summary.** *Today most of the museums, except of guiding the excursions, are also make creative events. Mykola Lysenko Museum (the integral part of Museum of the outstanding figures of Ukrainian culture) is no exception. Such events can be attributed to the creative industries, not only of Kiev, but the whole Ukraine. In Mykola Lysenko Museum are hosts concerts, the solemn dedication to the pupils of the school, which named of Lysenko, the annual celebration of the St. Nicholas Day and Mykola Lysenko's birthday and day of his death, literary programs, prizes awarded, lectures, impressions of feature films, presentations of publications, programs of memory, open lessons, workshops, creative meetings, auditions and other. The initiating this events may be Mykola Lysenko Museum, organizations with which it cooperates, and other organizations and individuals. Such events are very important for the development of Ukrainian culture, our society and its future generations.*

## **Сюжетно-композиційні ознаки зарубіжних фільмів у сучасному українському кінематографі**

Національний кінематограф кожної країни є уособленням певних культурних ознак своєї нації, має індивідуальні особливості та виражає так би мовити національну ідентичність країни. Нерідким явищем в сучасному глобалізованому світі стає певний діалог і перетин культур, або ж, в нашому випадку, запозичення у провідних світових фільмовиробництв вдалих кінематографічних надбань. Такі запозичення спостерігаються і в сюжетно-композиційному вирішенні українських сучасних фільмів.

Думка про наявність у фільмах своїх національних ознак і особливостей виникає не без підстав, адже якщо подивитися на відеоряд стрічки без звукового супроводу, не чуючи мови, якою говорять герої, то зазвичай можна визначити режисера — якої країни створив це кіно.

Попри жанрові закони існують певні традиційні сюжетно-композиційні рішення, які стали характерними для кіновиробництва кожної кінематографічної держави. Такими визначниками є наявність і порядок розміщення елементів сюжету, перебіг подій і сюжетних ліній, роль героїв картини, їх дії та вчинки, темп розвитку дії, фінальні формули тощо.

Українські сучасні режисери, здебільшого ті, що створюють жанрове кіно, послуговуються американськими здобутками кінематографа, фільми котрого будуються на основі багаторічного вивчення різних аспектів кінодіяльності, з урахуванням успіхів та невдач кіностудій. Сюжет таких стрічок побудований з точки зору головної вимоги — видовищності. Режисер Любомир Левицький є чи не найбільшим пошановувачем американських кінематографічних надбань серед вітчизняних режисерів, що знайшло своє відображення у його стрічках. Сюжетно-композиційна побудова його фільмів наближена до традиційних жанрових канонів американських, зокрема голлівудських, картин. Така ж ситуація спостерігається і у вітчизняних хорорах, трилерах, бойовиках та кримінальних фільмах, в яких можна впізнати класичні сюжетні лінії американських стрічок, які розповідають чи то дуже схожу на тарантінівську кримінальну історію про друзів, втративших гроші, і які намагаються виплутатися з перипетій (“Найбільший теніс” Кліма Козинського),

чи то історію бізнесмена, який, розшукуючи свою дружину, поринає у напружений перебіг подій (“Таємничий острів” Володимира Тихого), що, на думку кінокритиків, нагадує фабулу “Три” Девіда Фінчера, або ж згадати комедію “SelfieParty” Левицького, сюжет якої нагадує історію із стрічки “Проект X: Дорвались” Німи Нурізаде тощо.

Доволі суттєвий вплив на українські фільми має російський кінематограф. У перші роки української незалежності не завжди можна було простежити межу між вітчизняним та російським кіно. Часто сюжет таких фільмів побудований навколо гострих соціальних проблем або, зокрема, висвітлює протистояння між кримінальним світом та охоронцями правопорядку, що, до речі, не завжди закінчується “хеппі ендом” (“Тра всерйоз” і “Золото партії” Анатолія Іванова, “Викуп” Володимира Балкашинова та ін.).

Нерідко відбувається звернення українських режисерів до сюжетів та історій, притаманних англійському кіно, послуговуючись деякими елементами фільмів Альфреда Хічкока, Гая Річі або ж екранізацій творів Агати Крісті. Також не стороняться від запозичень імпресії і особливого шарму французького кіно та експресії німецького.

Отже, український кінематограф в сучасних глобалізаційних умовах безперечно бере участь у діалозі культур та обміні досвідом з кінематографіями різних країн, і дана тема є цікавою для подальшого глибокого вивчення.

***Summary.** National cinema of every country is the embodiment of certain cultural traits of this nation, has individual characteristics and express the national identity of the country. The dialogue and crossing of cultures or in our case borrowing from the world's leading film industry the successful cinematographic heritage are frequent phenomenon in today's globalized world. Such borrowing is observed in the plot and composite decision of Ukrainian contemporary films. These determinants are the presence and order of the plot elements, the events and storylines, characters actions and deeds, the pace of action, the final formula so on. Contemporary Ukrainian directors, mainly those that make genre films, use American cinema achievements. The plot of these films is constructed in terms of entertainment. Russian cinema has Quite a significant impact on Ukrainian films. Often there is an appeal of the Ukrainian filmmakers to the plots and stories of English cinema. They also use impression and special charm of French cinema and expression of German cinema.*

**Олег Барма**

*магістр педагогічних наук,  
преподаватель кафедры менеджмента  
социально-культурной деятельности БГУКИ, г. Минск  
barma\_oleg@mail.ru*

## **Реконфигурация смыслового пространства библиотеки в дискурсивных практиках постнеклассической культуры (на примере романа Э. Костовой “Историк”)**

Становление постнеклассического типа рациональности в контексте европейской культуры было ознаменовано интенцией на реконфигурацию ценностных иерархий и интерпретационных матриц, составляющих концептуально-методологический каркас категориального строя культуры; выявление новых мировоззренческих схем и интерпретационных стратегий, позволяющих, в контексте формирования альтернативных мировоззренческих программ, зафиксировать процессы самоорганизации смыслового пространства культуры. Появление новых, противопоставляющих себя предшествующим, мыслительных инструментариев, с помощью которых происходит формирование надындивидуальной картины мира с установками на реализацию дискурсивных практик, основанных на идее изначальной ризоморфности ценностно-смыслового пространства культуры.

Интерес для исследования в данном контексте представляют тексты художественной литературы, репрезентирующие как сам мир (действительность), понимание мира автором с учетом господствующей ценностной системы координат, ценностное отношение к представленному и понятому со стороны самого читателя. В дискурсивных практиках постнеклассической культуры художественный текст выступает не только и не столько в роли репрезентанта смыслов, которые представлены в культуре в статусе семантически и аксиологически доминирующих, сколько выступает актором порождения смыслов, основанных на: индивидуальных прочтениях ИДЕИ текста (свой антигерой у Д. Фаулза); интерпретационных стратегиях как самой культуры (идея светскости у М. Кундера), так и мировоззренческих схем, фиксирующих надындивидуальную картину мира самого интерпретатора (идея сообщника у У. Эко и соавтора у Х.-Л. Борхеса).

Для постнеклассической культуры интерес представляет выявление индивидуального подхода к самой рефлексии: принимая

тезис “Смерть Субъекта” как конструкта классического постмодернизма, представители постнекласики обращаются к идее “Воскрешение Субъекта”, но не как началу культивирования нового этапа субъективности в истории человечества, а в рамках рефлексивного осмысления индивидом идей постмодернизма в контексте новой социокультурной ситуации, в которой главным создателем смыслов выступает не текст (закрытая структура), а метатекст, как целостная, но в тоже время эксплицитно открытая система. Последняя позволяет индивидууму на основе репрезентированных явных и неявных, ризоморфных по своей структуре смыслов, в связке со своим ЛИЧНЫМ опытом, создавать свои смыслы и делать их частью культуры (по В. С. Степину — отчуждения смысла (идеи) от человека и ее бытования в ценностно-смысловом пространстве культуры).

Метатекст — как совокупность множества смыслов становится исследовательским концептом Э. Костовой для создания романа “Историк”. Идея романа (как и само содержание) основывается на мифе о графе Дракуле, базируясь на биографических данных Влада Тепеша, а также — на готических мифах, созданных в лучших традициях литературной мистификации, автор создает своеобразный ризоморфный лабиринт смыслов, идей, отражающих исторические факты и являющихся частью европейской и мусульманской культуры. В центре романа борьба ученых-интеллектуалов с мифическим героем готической литературы Владом Дракулой. Борьба ведется через тексты, а именно — через смыслы, заложенные в самом тексте, через их интерпретацию, приводящую к дальнейшему их порождению.

Отправной точкой, своеобразным приглашением как самого читателя, так и главных героев к интеллектуальной борьбе (уместно говорить и об интеллектуальной игре), становится описание книги, которую Дракула подбрасывает ученым в качестве своеобразного признания их научных достижений. Изучение книги как множественности смыслов, напрямую не связанных друг с другом, но имеющих общее происхождение, позволяет героям найти связь с другими изданиями, разбросанными по библиотекам Европы и Азии: каждая книга, отмечают герои, повествует о другой книге — все вместе они указывают путь к личной библиотеке графа Дракулы (уместно сравнение с идеями Х.-Л. Борхеса о “Книге книг”, о каталоге, в котором собраны сведения о книгах, когда-либо написанных человечеством, и о книгах, которые могли быть написаны, но не написаны).

Путешествие по странам и континентам, посещение библиотек университетов и религиозных орденов, изучение библиотечных ка-

талогов, библиографических списков в поиске информации, “тайного знания” позволяющего одержать интеллектуальную победу над Дракулой, приводит к мысли о “необъяснимой множественности”, которая рождается после прочтения текста, а выбор одного из вариантов позволяет конструировать новую реальность. В романе представлено множество списков, изучение которых напрямую или косвенно помогают героям найти местонахождение графа Дракулы и его библиотеку; при этом последняя представляет собой смысловой лабиринт, пространство дискурса, дискурса на основе определенных мировоззренческих схем и интерпретационных матриц.

Профессор Росси, попадая в библиотеку, свидетельствует о ее ризоморфности: обращаясь к одной книге, МЫ читаем истории, зафиксированные на страницах всех книг, но история постоянно меняется, ее изменчивость — следствие тех мыслительных инструментов, которые мы применяем. Пытаясь изучить смысловое пространство библиотеки, профессору приходит идея о том, что необходимо изменить представление человека о ее смысловом пространстве: разрушая классическую конфигурацию мыслительного процесса (“Я разрушаю выдвижные ящички мозга” Т. Тцара), человек способен создать свой книжный Универсум, где только интерпретация становится нитью Ариадны.

Росси сокрушается, что рождение смысла не зависит от толщины книги: так, одна и та же идея, подробно изложенная на страницах книжных фолиантов, может порождать множество смыслов. Библиотека — это и есть метатекст, уверен Росси, через которую мы можем познать и быть познанными. Основная задача, стоящая перед человеком, решившим познать ее смысловое пространство, — это выработка определенных интерпретационных стратегий на основе доминирующих мировоззренческих матриц, определяющих надындивидуальную картину мира познающего.

Таким образом, в контексте постнеклассической культуры текст как средоточие множественности ризоморфных по своему содержанию смыслов рассматривается как метатекст, способствующий рождению новых смыслов, основанных на интерпретационных стратегиях читателя с учетом той превалирующей ценностной системы координат, которая является господствующей в конкретной культуре. Используя данный аспект, писатели-постмодернисты, в частности Э. Костова, актуализирует в своем романе ценностно-смысловое пространство библиотеки как пространство для осуществления дискурсивных практик, порождающих благодаря своему креативному потенциалу новые смысловые цепочки конструирования метатекстуальной действительности.



**Summary.** *In postnonclassical culture, the text as the concentration of rhizomorphous (in their content) meanings multiplicity is seen as the metatext, contributing to the generation of new meanings based on the hierarchy of values and interpretive matrices of the interpreter himself which are, in turn, the result of the prevailing value system of coordinates, that is conceptual and methodological framework of a particular culture's categorical apparatus. Using this aspect, postmodern writers, in particular E. Kostova in her novel "The Historian", examine semantic space of the library as a space for generating discursive practices, which produce, thanks to their internal creative potential, new value chains designing metatextual reality, in which, causing of a meaning is not the result of identifying the scheme of world order represented by the author of the text, but the result of intellectual activity of the reader, who actualizes any version of the scheme's perusal.*

**Оксана Бельдій**

аспірантка кафедри культурології

НПУ імені М. П. Драгоманова,

oksanabeldy@ukr.net

### **Взаємовплив релігії та мистецтва: історико-культурний контекст**

Сучасність демонструє численні приклади утилітарного відношення до мистецтва (реклама, політична агітація, ідейна пропаганда і т.п.). Історично склалося, що релігія постає сферою, де мотивовані і немотивовані функції мистецтва частково збігаються. Відповідно релігійний вимір мистецької творчості є досить неоднозначним. Його характер варіюється в залежності від певної культурної традиції, географічної локалізації та часової визначеності. У процесі секуляризації мистецько-релігійний синкретизм архаїки та деяких традиційних суспільств поступово трансформується. Крайня міра даної трансформації може виражатися у протиставленні мистецтва і релігії. Як це бачимо на прикладі радянсько-атеїстичної кампанії, де не лише розмежовувалися сфера сакрального і мистецтва, але й здійснювалася критика релігії мистецькими засобами.

У широкому розумінні релігійним є мистецтво, яке виражає релігійні ідеї та прагнення, тобто має релігійну зорієнтованість, незалежно від того є воно культовим, чи ні. У вузькому розумінні релігійне мистецтво є культовим, підпорядкованим церковним канонам і меті. Інструменталістське застосування мистецтва у релігійних практиках характерне для теократичних держав давнини (Старо-



давній Єгипет, Давній Рим, Антична Греція). Строго регламентована канонічність обмежувала простір для творчої уяви митців.

Релігія як складний культурний феномен, характеризується не лише зовнішньою, але внутрішньою релігійністю (релігійні почуття, містичні переживання і т.п.). Вираження релігійного досвіду відбувається різними вербальними та невербальними засобами й посередництвом мистецтва, в тому числі. Зміна циклічної концепції часу лінійною, поява особистісних релігій (іудаїзм, християнство), призводять до “історичного тлумачення особистості”. Актуалізується неповторність, унікальність кожної людини. А, відтак, особистий досвід переживання сакрального та подальше його втілення у матеріальних формах дещо виходить за межі строгих канонів. Маємо численні приклади іконописних творів (Рубльов А., Феофан Грек, Діонісій), які водночас мають і сакральну, і художню цінність. На важливості мистецтва для самопізнання людини, а, відповідно, і для Богопізнання та релігійного досвіду, наголошував Папа Іоанн Павло II. У його “Листі до митців” йдеться про те, що будь-яка справжня форма мистецтва — своєрідний шлях доступу до реальності людини і світу. Пізнання віри може вдатися до художньої інтуїції. Виразним прикладом естетичного споглядання, зокрема, можуть бути твори Фра Анджелико. Якщо мистецтво справжнє (навіть, якщо воно виражається не лише у типових релігійних формах), воно зберігає внутрішню родинну близькість зі світом віри. Таким чином, у ситуації глибокого розколу між культурою і церквою саме мистецтво залишається свого роду місточком, що веде до релігійного досвіду. Як свідчать сучасні католицькі теологи: не лише традиційний живопис, але й види абстрактних фігурацій можуть супроводжувати внутрішню мандрівку християнина (серія праць Арманди Негрі, Філіппо Россі).

Історія Східних релігій також демонструє своєрідність взаємовідношень між релігією та мистецтвом. Наприклад, в Китаї мистецтво у значній мірі брало на себе функції релігії. В основу східного живопису покладено глибокі переживання та духовну трансформацію митця (останню можна порівняти з релігійним чи містичним екстазом).

Китайський живопис ніколи не “служував” релігії, крім епохи домінування буддизму. Пейзажний живопис Китаю виконує релігійні функції очищення і просвітління, в цьому відношенні він близький до іконопису. Але між буддійським і християнським мистецтвом існує принципова відмінність. Християнському притаманний більшою мірою іконографічний характер, а буддійське постає символізацією. Буддійський світ образів не є власне мистецтвом, а,

радше, — відображенням свідомості віруючого: мова образів, яка повинна вести до зустрічі з собою і пізнання самого себе

Класик світового релігієзнавства М. Еліаде, наголошує, що сучасний художній досвід (творчість сюрреалістів Джеймса Джойса, Анрі Мішо, Пікассо) може багато дати історикам релігій, і, навпаки, будь-яка справжня релігійна екзегетика може стати стимулом для творчості художників, письменників, критиків.

Короткий історико-релігієзнавчий екскурс вказує на неодноразовність мистецько-релігійних взаємовпливів. А їхня сьогоденна актуальність пояснюється цілісним характером особистості та її екзистенційними переживаннями.

***Summary.** This article is about the long term development of the relationship between art and religion. The nature of their interaction transformed depending on the religious tradition, location, historical era. Also spoke to the issue of expression of religious experience; on the symbolism of art, its importance for self-knowledge, the knowledge of God and of harmonizing relations of religious man to the world.*

**Святослав Бердинських**

*кандидат технічних наук, учений секретар відділення  
образотворчого мистецтва НАМ України  
Artsnamu@gmail.com*

## **Роль традиційних засобів проектної графіки в сучасному формотворчому процесі**

Попри те, що цифрові технології змінили традиційні уявлення про графічний продукт у проектних процесах, роль традиційної проектної графіки не тільки не знівельовалась, а навпаки, зросла, акумулювавши в собі низку проблемних питань.

Традиційні способи виконання зображень мають велику кількість напрацьованих упродовж свого розвитку прийомів і технік графічної передачі простору. Окрім того, за період їх використання в різних сферах діяльності людини були створені різноманітні формалізовані засоби зображення об'єктів: лінійна графіка, тональне моделювання, зображення площинними плямами тощо.

Деякі з традиційних графічних технік стали основними засобами графічного моделювання тривимірної форми. Гнучкістю вирізняються особливо ті способи, де зображення швидко і просто створюється і водночас просто коригується.

Найдавніший вид зображення — рисунок. Він вважається най-

ефективнішим інструментом пізнання навколишнього матеріального світу для дизайнера, що полягає у вивченні та графічному узагальненні властивостей об'єктів предметного світу, а також інструментом художнього пізнання. Відіграючи провідну роль в естетичному осмисленні законів природи, рисунок став основним принципом мислення в образотворчому мистецтві та архітектурі.

Доведено, що рисування з натури різнобічно розвиває мозок людини: активне пізнання конструктивності форми пробуджує її логічне мислення, пізнання законів краси натури, розвиває художнє, інтуїтивно-образне спрямування інтелекту. Крім того, рисунок, як давній культурний феномен з багатою історією, залучає людину до високих духовних традицій, одухотворює та облагороджує її. Рисування з натури сприяє розвитку таких необхідних професійних якостей майбутнього дизайнера, як образне, конструктивно-пластичне, композиційне та художнє мислення, цілісне сприйняття, зорова пам'ять, матеріально-зображувальне мислення та художній метод відображення дійсності, просторове мислення, формування, систематизація просторових уявлень, художнє бачення. Швидкі рисунки з уяви та нетривалі вправи ескізного характеру сприяють активізації творчої інтуїції, що є необхідною складовою професійного мислення майбутнього дизайнера. Рисунок у професійній діяльності дизайнера — засіб демонстрації художнього задуму, який володіє широким спектром виразових можливостей для візуалізації розумового процесу. Також рисунок є засобом точного вираження думки, одним із способів вираження суб'єктивного ставлення до дійсності та розкриття духовного світу автора. Великий спектр емоційно-виразових можливостей надає рисунку властивостей передачі певного настрою, психологічного стану.

На початкових етапах проектування рисунок є засобом моделювання геометричної будови форми та її візуальних властивостей. Рисунки, що мають конструктивно-аналітичний характер, допомагають дизайнеру розібратися і в розташуванні форми у просторі, і в технології конструктивних з'єднань.

У процесі проектування рисунок також є ефективним засобом збереження інформації мовою професійної комунікації.

Отже, традиційні засоби проектної графіки мають пріоритетне значення на етапі становлення професійних якостей дизайнера, окрім того, попри появі комп'ютерних технологій, усе ще залишаються в професійному арсеналі засобів моделювання та репрезентації.

*Summary. Digital technologies have changed traditional notions of graphic design in product processes. However, the value of traditional graphic*

*design is not only not decreased but rather increased, absorbing a number of issues. The oldest type of image is drawing. In the example of drawing analyzes the properties of traditional means of design graphics on the stages of the professional skills of the designer, in the process of conceptual design and conceptual search form and tasks in the demonstration project plan. Functional aspects highlighted in the context of drawing and formative activities impact on the mechanisms of the creative process.*

**Валерій Бітаєв**

доктор філософських наук, професор,  
член-кореспондент НАМ України,  
начальник науково-організаційного управління  
НАМ України

### **Феномен культури в контексті сучасного етнокультурологічного осмислення**

Сучасна типологізація етнічних культур передбачає бути проведеною не лише в історико-культурному плані, не тільки у вертикальному розрізі, а й на рівні однієї епохи — в горизонтальному зрізі, не тільки діахронно, а й синхронно. Можуть бути вивчені “мови”, притаманні тим чи тим соціальним спільнотам як елементам дуже широкої системи — культури сучасної епохи, де все, що було раніше, перетворюється на сучасність. У контексті української культури Гомер, Еврипід, Данте, Мольєр, Дюма, Шевченко, Зеров, Рильський — такі самі сучасники, як і люди, що мешкають поряд в одному часі.

Україна цілком спроможна продукувати сучасний, конкурентоспроможний культурний продукт, який відіграє важливу роль у людському співтоваристві, де в плюралістичних умовах постмодернізму є можливість мирного співіснування усіх форм культури, навіть тих, які можна охарактеризувати “безкультурними”, “ерзац-культурними”. Втім, відомо, що не буває “високої” та “низької” культури: є цілісна антитетична (саморозірвана) діалогічна культура етносу. Так звана масова культура — якою є у переважному відсотку будь-яка етнокультура, — аж ніяк не заслуговує на зневажливе ставлення. Представники “нижнього” шару етнокультури майстерно володіють “повнотою необізнаності у сприйнятті й повнотою знання у перетворенні” (Поль Валері). Як саме масова культура деформує стихійну суспільну потребу в її “подоланні” — тема, яка заслуговує на окреме дослідження.

Якою буде культура завтрашнього дня, можна лише припускати, але безсумнівними її особливостями повинні вважатися дві: вона буде еклектичною і плюралістичною.

Маємо надію, що культура майбутнього відродить важливість поняття “смак” і виробить засоби для його розвитку. Втім, визначати через “культуру смаку” цілісність значного культурного надбання — річ небезпечна. Чим смак є витонченішим, багатоманітнішим, об’єктивним, чим він, кажучи просто, є більш культурним, тим більше він неспроможний до справжньої продуктивності, тим більше він роз’їдає творчу силу, тим більше можна говорити, що культура оцінки, смакування, глядацтва та слухацтва знищує культуру створення, пафос “геніальності”. Себто “з’їдає” ту “варварську” культуру творчості, якою, до певної міри, є культура порушення усіх норм смаку. Якщо смак і сприяє продуктивній діяльності, то лише в одній царині — в тому, що можна назвати творчим смаком формування культури побуту, інакше кажучи — створенні цивілізаційних форм ужитку. Творчість у цій сфері, природно злита з ідеєю смаку, є тим, що отримало назву стилю.

Безпосередньо спорідненою із категорією смаку є категорія речі неживого предмета, що в культурі виступає під маскою артефакта. Слова “річ” і “речовий”, “речовинність” зберігають самостійне значення у соціально-економічних дослідженнях, у ході яких вони використовувалися. Це значення нетотожне поняттю “річ” у культурологічному сенсі, де цікавість викликають лише ті предмети, що породжуються людиною творчою (ужиткова річ, дизайнерська знахідка, музична партитура, книга будь-якого жанру, кінострічка, спектакль тощо).

Річ народилася із народженням культури, і, залишаючись її особливим проявом, буде існувати, доки існує культура. Немає сумніву, що ті самі речі в різних умовах справляють або позитивний, або негативний вплив на особистість: надмір речей може сприяти різнобічному розвитку людини, збагачуючи її інтереси, сприяти творчій активності, в інших умовах — викликати прояви користюлюбства, соціальну апатію, ізоляцію в домашньому колі. Отже, у речі ми бачимо матеріальну структуру, виникнення якої зумовлено потребами. Якщо б людям була байдужа предметна форма задоволення потреб, не виникло б того розмаїття близьких за функцією речей, за допомогою яких у різних культурах і субкультурах задовольняються однакові або схожі потреби. Головне не випускати з уваги, що не всі потреби людини пов’язані зі споживанням в його утилітарно-практичному сенсі: людські потреби у свободі, русі, вільній творчості, тобто в продуктивному творчому творенні, залишаються вищими

потребами і становлять найвищу цінність. І суспільство як всенародний носій явищ культури має сприяти примноженню такого роду речей.

Виникнувши як наукова проблема сучасної культурології (Ю. Лотман, Ж. Бодріяр), вивчення складної “мови речей”, їх конвенційності, завжди залишиться актуальним, оскільки культура і відповідні їй мови, зокрема й “мова” предметного світу, — системи рухливі та динамічні.

Усвідомлюючи себе спільністю, люди виробили зовнішні знакові засоби її фіксації. Мова стала найважливішим із цих засобів, і значні спільноти вирізняються не лише мовою національності або народності, а й діалектом, говіркою, жаргоном, сленгом. Люди ревно оберігають як мовні форми своєї суспільно-культурної спільноти, гостро, часом негативно реагуючи на їх порушення, так і форми знакової фіксації цієї спільноти, зокрема й “мову речей” — сукупність значень і смислів, що притаманні речовому комплексу.

Збагнувши міру самої речі, добре знаючи властивості матеріалу і способи його обробки, варіюючи, наприклад, кольорофактурні якості поверхні, використовуючи пластичні й технічні закономірності формоутворення, майстер робить річ, в якій фіксується духовно-практична цілісність його праці, річ, яка є віддзеркаленням його людської сутності й набуває здатності говорити з людиною по-людськи. Такі речі залишаються в історії надовго, живлячи культуру багатьох наступних поколінь.

Відтак немає “місця культури” в суспільстві — існує структура культури суспільства. Дехто воліє називати культурою тільки ті явища, які подобаються особисто йому, а інше — іменувати безкультур’ям або здичавінням. Найімовірніше, найточнішим визначенням культури було б: культура — це форма творчої зупинки часу за допомогою матерії (на відміну від цивілізації як форми нетворчої його зупинки). О. Мандельштам у чернетці до “Розмови про Данта” написав, що культура є не що інше, як співвідносна пристойність затриманих у своєму розвитку і зупинених в пасивному розумінні історичних формацій. Б. Пастернак в “Охоронній грамоті” стверджував, що культура є спосіб плідного існування людини. За П. Флоренським, культура мислиться як процес, що охоплює діяльність індивіда як істоти символічної: явища культури за допомогою символів втілюються відразу і в речовині, й у ідеї (разом з тим сутність культури розкривалася і в практиці знаходження символів, їх опису та типологізації, у діяльності з відтворення оптимальних умов функціонування символів як символів). В. Біблер залишив у записнику, що культура — це процес трагічного породження часу,

породження самого буття в часі, яке активно існує у знятих формах. Цей перелік висловлювань-визначень можна продовжити, але важливо наголосити, що переважно в усіх них йдеться саме про форми творчого зупинення часу за допомогою матерії.

Кожне суспільство характеризується двома формами культури: культура низів забезпечує стабільність суспільства, його міцність і майже кастову замкненість; культура верхів (причому не адміністративних, а інтелектуальних) забезпечує динамічність, прагнення до заданого ззовні ідеалу, інтернаціональність. Однак культура — поняття не оцінне: якщо не може бути культури повної або неповної, поняття про культурні цінності все ж таки існує. Зрозуміло, що вічних цінностей немає: є низка тимчасових цінностей, з яких кожний час робить свій відбір і, щоб відрізнити їх від інших, іменує відібрані цінності “вічними”. Вони цінні своєю корисністю для двох взаємопов’язаних цілей: виживання людини та виживання людства.

Чому саме зараз, у другому десятилітті ХХІ століття, гостро стоїть питання про засвоєння минулого, про причацання до етнічних коренів української культури? Через те, що наше суспільство наближається, напевно, до великого культурного зламу.

Сучасне українське суспільство перебуває на порозі нової смуги розповсюдження культури, де взаємонерозуміння центру і периферії (не в географічному, а в соціальному сенсі) може бути гострим: масова культура спирається на “нашу спадщину”, погано перетравлену, а авангард, як йому і належить, демонстративно від цієї спадщини відштовхується, втім, теж спираючись на традиції, тільки інші.

Періоди розквіту мистецтва виникають тоді коли з’являється суспільна потреба або в утвердженні нових гумаїстичних цінностей, або в нехтуванні ними. Це найчастіше відбувається в переломні епохи, у період формування нових суспільних відносин. Так було в епохи Відродження й Просвітництва. Із цим пов’язаний дивовижний злет літератури ХІХ ст., революційного мистецтва буремних 1920-х. Те саме можна спостерігати й зараз у царині сучасного українського мистецтва.

Твір мистецтва — як культурний артефакт найвищого гатунку — слід розглядати як певну інформаційну систему, не забуваючи, що інформація, яка в ньому циркулює, є своєрідною і полягає в тому, що вона здатна не танути, втрачаючи актуальність під тиссячами поглядів, а навпаки — зростати при кожному акті художнього сприйняття. Можливість масового сприйняття бути дійсно художнім залежить від характеру самого суспільства. Перспективи руху мистецтва визначаються значною мірою потребою суспільства



в естетичному вихованні, яке передбачає якісне вдосконалення потреби в мистецтві, розвиток художніх смаків та ідеалів, а відтак, і функціональному розмаїті формотворчих змін мистецького руху. Якщо метою прийдешнього суспільства є вільний, універсально розвинений індивід, то мистецтву забезпечене велике майбутнє: мистецтво потребує суспільства, яке потребує мистецтва.

Діалектика твору мистецтва полягає в тому, що він, являючи собою особливий, замкнутий у собі світ, завершений і гармонійний, водночас є принципово незавершеним, передбачає своє продовження у діяльності читача, глядача, слухача, даючи програму й алгоритм споживчій діяльності, але не відповідаючи за її результати.

Узагалі розуміння мистецтва є питанням не професії, а культури, яка утворює єдину платформу для смислової синхронізації актів творчості та засвоєння її продуктів. У межах цієї культурної спільності мистецтво здатне задовольняти будь-яку індивідуальну потребу (пізнавальну, моральну, емоційну тощо) виключно в адекватних йому формах, створених у результаті художньої діяльності.

Кожна культура буде своє теперішнє із цеглин минулого, кожна епоха схильна вважати, ніби минуле тільки про те й дбає, щоб стати своєрідним фундаментом споруд сучасності. Будівлі такого роду часто розвалюються: старі цеглини витримують не всяке нове застосування. Через те зараз важливо думати не тільки про те, як створювалися нібито для нас культури минулого, а передусім- як ми самі повинні створити нові форми культури. А це потребує активної дії, в якій державі належить первісна роль хоча б у тому, щоб забезпечити поширення цих нових форм культури вишир, оскільки поширення вглиб залежить від самої людини та її творчих орієнтацій.

**Ганна Бітаєва**

*аспірантка ІПСМ НАМ України*

### **Три-де меппінг як різновид сучасного відео-арту**

Архітектурна споруда, що протягом декількох хвилин розсипається на безліч деталей, перетворюється на робота та оживає, пускаючи своє коріння немов гігантська рослина. Примарні істоти, що мають вигляд справжніх і рухаються немов справжні й знаходяться зовсім поряд із глядачем, величезний спалах вогню та гігантські хвилі, що неможливо відчутти, хоча вони вирують у декількох метрах від нас.

Ще декілька років тому подібні вислови надихали режисерів на



створення нових шедеврів кінематографу, а сьогодні ми можемо побачити все це на власні очі в рідному місті. Проте, цей напрям сучасного мистецтва не є таким новітнім, як вважає більшість його прихильників, адже в недалекому 2019 р. відео-меппінгу виповниться 40 років. Подейкують, що вперше три-де меппінг був продемонстрований у 1969 р. в США на відкритті нового атракціону “Примарний маєток” в Діснейленді. Саме компанії Disney належить перший патент у цій сфері. Через відсутність широкого інтересу та професійного технологічного забезпечення недосконала хвиля три-де меппінгу не здобула гідного розвитку і була відсунута на другий план на довгих 11 років, з’явившись знову лише в 1980-му році. Тоді художник з інсталяцій Майкл Наймарк створив проект: зняв відео з кількома людьми, що знаходились в одній кімнаті, після чого спроектував це відео на ту саму кімнату проте вже без людей. Таким чином створилася ілюзія присутніх у кімнаті людей. Дивно, проте й такий проект не викликав захоплення у публіки і технологія меппінгу була знов закинута майже на 20 років.

Аналізуючи подібну апатію до надсучасного на той час мистецтва можна вирізнити декілька причин його тодішнього занепаду: по-перше, справа у вартості такого виду мистецтва. Ціна на обладнання та допоміжні матеріали була просто неймовірною, тому меппінг був доступною розвагою лише для заможної ланки людей. Іншою, не менш серйозною проблемою, була відсутність обладнання, яке допомагало б максимально полегшити процес створення проєкцій. Недосконалість технічного аспекту впливала, насамперед, на якість відео, а відсутність механізмів для його поширення на популярність серед великої кількості людей.

Третє “народження” меппінгу пов’язують із працею студентів з Університету Північної Кароліни, які працювали над проектом “Офіс майбутнього” та намагались поєднати віддалені офіси з різних місць між собою в один єдиний. За допомогою проєкції вони спробували створити ілюзію того, що всі люди перебувають не в різних офісах, а в одному. На початку “нульових” світ охопив бурхливий розвиток інтернету, завдяки якому три-де меппінг нарешті по-справжньому ожив і став поширюватись у багатьох сферах сучасного життя.

Завдяки поєднанню новітніх технологій і сміливої фантазії три-де меппінг здобув неймовірний розвиток. Цей вид відео-арту є контурною або об’ємною відео-проєкцією, з однієї або декількох точок, на різноманітні тривимірні об’єкти або поверхні складної форми. Рациональним шляхом виникнення відео-меппінгу вважають комп’ютерний меппінг, що застосовується в дизайні комп’ютерних

ігор, при створенні три-де архітектурних об'єктів, фото, відео і лазерної проєкції, а також аудіо-візуальних шоу. Проте, на відміну від комп'ютерного мепінгу, який робить об'ємними і наділеними властивостями живого предмета двовимірні зображення, у відео-мепінгу реальні та тривимірні об'єкти стають чимось віртуальним, рухомим, інтерактивним.

Першими, хто почав працювати і досліджувати на практиці новий напрям у мистецтві, були художники. Вони створювали безліч експериментальних проєктів для вузького кола глядачів, поступово виводячи мепінг на широку арену. Мепінгом зацікавились деякі корпорації, на зразок Microsoft, які використовували його виключно з метою демонстрації свого технічного домінування серед інших компаній. Проте більшість прихильників мепінгу з'явилась лише після широкого розповсюдження соцмереж.

Для досконалого розуміння хвилі три-де мепінгу слід виокремити декілька його різновидів. Серед напрямків мепінгу основними можна окреслити чотири. Архітектурний — найбільш старий, дорогий і красивий напрям відео-мепінгу, що являє собою створення унікальної проєкції на фасад або стіну архітектурної споруди з урахуванням її геометрії. Саме архітектурним був найперший проєкт мепінгу майже 40 років тому, і саме він є провідною ланкою всієї технології розвитку три-де мепінгу. Інтер'єрний мепінг — це проєкція на стіну або кілька стін або стелю з метою зміни інтер'єру. Цей вид є доволі простим у виконанні і не є таким дорогим, як архітектурний, тому він зажив більшої популярності серед художників.

Три-де мепінг на малі об'єкти відрізняється від усіх інших видів тим, що проєкція йде на конкретний об'єкт або на невелику частину об'єкта, який стає головною дійовою особою. Проєкція на малі об'єкти з'явилася після того, як фахівцями з мепінгу розроблено функцію окреслення по контуру будь-яких об'єктів, зокрема таких складних, як, наприклад, весільна сукня. Останнім, четвертим видом три-де мепінгу є інтерактивний. Він — не тільки наймолодший, але і найперспективніший вид три-де мепінгу. Його унікальною особливістю є взаємодія з людиною. Промінь проєктора залишається без дії, поки людина не потрапить під нього. Як тільки відбулася взаємодія людини з проєктором — проєкція оживає, події на інтерактивній поверхні (підлога, стіна, стіл і т.д.) починають розвиватися за одним з нескінченних варіантів.

Сьогодні три-де мепінг далеко вийшов за рамки якоїсь однієї функції використання. Ми можемо спостерігати мепінг не тільки в роботах художників, на площах міст під час різноманітних фестивалів та заходів, а також у рекламі, кінематографі, декоративних

елементах та дизайні, музиці та театральному мистецтві, навіть у сферах навчання та окремих проявах медицини. Таким чином, можна зробити висновок, що, починаючи з доволі вузького прояву відео-арту, мейпінг досяг неймовірних вершин свого розвитку і з кожним днем набуває все більшої модернізації. Таке стрімке захоплення новою течією у мистецтві є доволі очікуваним, адже з початку 2000-х світ накрило інтернет хвилею, що неймовірно стрімко розвивається кожний день. Три-де мейпінг став чудовою можливістю взаємодіяти зі сферою комп'ютерних технологій у реальному часі, а сучасне обладнання та різноманіття програмного забезпечення полегшило цей процес.

**Юрій Богуцький**

*академік НАМ України,*

*віце-президент Асоціації культурологів України,*

*заслужений діяч мистецтв України, кандидат філософських наук,*

*професор, директор Інституту культурології НАМ України*

### **Комунікативна дія та адаптація людини до умов соціокультурного середовища як проблема нової культурної реальності**

Культура як комунікаційна система включена до будь-яких процесів, пов'язаних з суспільними відносинами. Багатогранна культурна діяльність індивіда і суспільства являє основу творчого процесу, в якому якісно змінюється і суспільство, і людина як історичний суб'єкт культурної діяльності. У цьому процесі відбувається становлення особистості, її повна соціалізація, всебічне духовне збагачення, що, безумовно, неможливо без комунікації.

Сучасний світ цілком слушно переконаний в тому, що соціальний прогрес полягає в переході від насильства, станових забобів до закону і права. Але виникає питання: чи є “закон” і “право” абсолютними нормами, що стоять над інтересами класів і національних держав, чи можна розглядати їх як всезагальну істину? Чи зможуть змиритися люди з тим, що поряд з різними релігійними віруваннями існують різні норми моральності і моралі, і що слід проявляти терпимість по відношенню до тих, хто поняття “погане” і “хороше” розуміють і тлумачать не так як ми? Як довести істинність своєї моралі і віри? І чи не стане цей доказ своєї правоти дистанціюванням, якщо не агресією, по відношенню до “Іншого”? Суспільство, згідно з Т. Гоббсом, для того, щоб примиритися, уклало своєрідний договір,

в який входили деякі загальнообов'язкові норми, що виключають насильство. Однак, знову виникає питання: а чи можливі загальнолюдські норми, і якщо можливі, то чи можна вказати місце, де вони реалізуються? Історія культури показує, що реалізуються вони в комунікації.

Процеси комунікації охоплюють величезний діапазон явищ в людському суспільстві — від звичайної бесіди до масових комунікаційних процесів. Не буде перебільшенням сказати, що усі науковці, котрі вивчають комунікацію, єдині у визнанні її фундаментального характеру для функціонування культур.

Зміни, що відбуваються останнім часом в політичному, економічному, суспільному житті незалежної України, а також історичні виклики, що супроводжують ці зміни, актуалізують проблему комунікації, як невід'ємної частини людського життя. Про різноманіття проблем комунікації в культурологічному контексті свідчить широкий діапазон понять, що використовуються як у науці, так і в повсякденні: “комунікативна ситуація”, “комунікативний простір”, “етнокомунікація”, “масова комунікація”, “комунікативна особистість”, “комунікативна функція” і т. ін. Безумовно, в наш час найбільш нагальною проблемою є вивчення механізмів комунікативної взаємодії і адаптації людини до нових умов соціокультурного середовища. І сьогодні, як і сто років тому, залишаються актуальними, співзвучними основній тенденції культурної антропології думки, висловлені К. Ясперсом про те, що діалог народів, культур і релігій — життєво необхідний. Дійсно, життєво необхідно в наш час зрозуміти в людині різноманітне, і для цього сьогодні відкриті безмежні можливості. Сучасна комунікативна теорія відроджує такі категорії як “справедливість”, “суверенність особистості”, “обов'язок та сумління”.

У сучасному демократичному суспільстві солідарні суспільства, що виникають завдяки політичній ідеології, мають усвідомлювати себе як громадян держави і за своєю волею розвивати відносини взаємного визнання, утворюючи асоціацію вільних і рівних носіїв прав. Права громадян у такій ситуації фіксують позитивні свободи, що гарантують участь у політичному житті, завдяки якому вони, власне, і стають політично відповідальними суб'єктами. Комунікація громадян і держави за таких умов відбувається з самої солідарності, і політика держави в цьому випадку легітимна настільки, наскільки висловлює загальну думку і загальну волю народу. Таким чином, комунікативна влада (законодавча), що виражає в дусі законів дух народу, в демократичному суспільстві — є найзначущою. Хоча, безумовно, і виконавча не повинна забувати про комунікативні

функції. Необхідно підкреслити, що навколо проблеми солідарного суспільства виникає комплекс питань, що потребують вирішення, а саме: співвідношення буття та моральних цінностей, поєднання соціальних норм, що належать до конкретних систем, з моральними.

Проблема комунікації включає в себе іншу не менш складну проблему — проблему ідентичності, адже ідентичність на основі загальних традицій і норм становить важливу опору політики, але ці ж традиції можуть перешкоджати включенню “Іншого”. Суспільство, нетерпиме до “Іншого” приречене жити в постійному конфлікті без перспективи на досягнення згоди. Дотримання позиції, спрямованої на соціальне співробітництво, на готовність прислухатися до розумних доводів є саме тим підходом, що надає можливість вільного обміну думками, в ході якого кожен заявляє і захищає власні інтереси, але реалізує такі, які отримали загальну підтримку. Саме такий тип комунікації дозволить створити суспільство етичної згоди, в якому будуть врівноважені інтереси традиційного, ментального саморозуміння і юридичної справедливості. Безумовно, проблема комунікації в аспекті взаємодії “Я — Інший” — це проблема діалогу культур, і аксіологічний контекст цієї проблеми допомагає засвоїти систему загальнолюдських цінностей.

Оскільки Україна — поліетнічна та полікультурна, то саме цей аспект комунікації є найбільш актуальним і значущим. Водночас, історичний успіх будь-якої національної держави пов'язаний і з ефективністю її апарату, що забезпечує захист суверенітету і внутрішній правопорядок. Не будемо забувати і той факт, що сучасне суспільство є мультисистемним, але при цьому різні підсистеми є автономними: якщо політика або мораль починають регулювати економіку, то вона занепадає, якщо державна бюрократія почне визначати життєві рішення, то це призведе до стагнації і зрештою — до регресу. Вихід же із тотальності, що загрожує суспільству і державі в цілому, і, як наслідок, індивіду, — саме в комунікаційних діях, що призначені для того, щоб досягти згоди та взаєморозуміння в процесі переговорів, обміну думками та вироблення консенсусного рішення. І тут виникає ще один аспект комунікативної дії — якою мірою “життєвий світ” людини (поняття, що ввів у науковий обіг Е. Гуссерль), може слугувати основою раціонального обґрунтування моральнісних належностей, адже “життєвий світ” є первинною основою взаєморозуміння.

Слід зауважити, що проблема “життєвого світу” включає в себе і проблему комунікації, що спрямована до порозуміння, здійснюється на основі суб'єкт-суб'єктних відносин і тому потребує уваги та поваги до “Іншого”, що, у свою чергу, спонукає до комунікативної дії на

основі взаємовизнання. Цей постулат надзвичайно актуальний для сучасної України, в якій перманентна політична криза відчутно поглиблюється економічною, що призводить і до зміни політичного ландшафту країни. Сьогодні суспільство потребує формування повноцінних соціокультурних зв'язків у кожному регіоні та у державі в цілому, що може бути реалізовано за умов комунікації з громадськими об'єднаннями різного рівня, з урахуванням самоідентифікації "Іншого". Саме такий підхід створить умови для утвердження єдиної України "у різноманітті".

Рішення гуманітарних проблем, особливо в умовах сучасних викликів, також залежатиме від комунікативної дії, спрямованої на розуміння "Іншого", що, у свою чергу, знижуватиме рівень соціальної напруги і створюватиме умови формування демократичного, консолідованого суспільства.

**Summary.** *Culture as a communication system incorporated into any process related to public relations. The multifaceted cultural activities of the individual and society is the foundation of the creative process in which qualitatively change society and man as an historical subject of cultural activities. This process is the formation of personality, its full socialization, comprehensive spiritual enrichment, which is certainly not possible without communication. The changes taking place recently in the political, economic and social life of independent Ukraine, and historical challenges that accompany these changes actualize the problem of communication as an integral part of human life. In today's democratic society "solidarity society" that arise due to political ideology, should be aware of themselves as citizens of the state, they would develop a relationship of mutual recognition to form an association of free and equal carriers rights. The rights of citizens in such a situation is fixed positive freedom, which guarantee political participation, through which they, in fact, are politically responsible actors. Communication of citizens and the state, in such conditions happens due to solidarity and government policy in this case as legitimate, as far as state policy expresses the general opinion and common will of the people. The problem of communication involves the problem of identity and the problem of "life-world". These issues are particularly relevant for modern Ukraine. Today, society needs a full-fledged social and cultural relations in every region and in the country as a whole, can be implemented under conditions of communication with associations of different levels, given the identity of the "Other." This approach will create conditions for strengthening a unified Ukraine. The solution of humanitarian problems, especially in today's call will also depend on communication actions aimed at understanding the "Other", which, in turn, will reduce the level of social tension and create conditions for the formation of a democratic, consolidated society.*

## **Феномен художньої освіти**

Освіта, взагалі, і художня, зокрема, становить важливу ланку формування і підтримання етнічної культурної ідентифікації, форму передачі соціального досвіду і пам'яті, напрацювання нових шляхів духовного досвіду, збереження досягнутого. В умовах небезпеки суцільної дезінтеграції, що несе в собі загрозу розпаду суспільства на окремі регіони, групи, вносить загальну дестабілізацію, осмислення основних чинників формування сучасної системи освіти постає як актуальне і своєчасне завдання культурологічних досліджень. Комплексний науково-дослідницький аналіз у цілому передбачає поєднання філософсько-світоглядного, мистецтвознавчого, культурологічного та історичного осмислення матеріалу.

Феномен художньої освіти особливо широко відображає сутність зв'язків між предметним змістом ідей у мистецтві, дизайні, педагогіці тощо. Кінцевим завданням застосованих методів дослідження є виведення художніх принципів шкіл та художніх особливостей творів із тих чинників, що їх породили.

В умовах глобалізації та входження України в європейський простір через Болонську декларацію відбувається поступова інтеграція української освіти у світовий освітній простір. Ця тенденція сприятиме підтриманню високого статусу вітчизняної науки і освіти, підвищенню її конкурентоспроможності і відповідатиме сучасним світовим стандартам. Глобалізація створює певну небезпеку для існування національної культури і національної ідентичності. Мистецтво, на наш погляд, є тим оберегом національних культурних та освітніх надбань і традицій, що не підлягають цілковитій технологізації та стандартизації нового тисячоліття.

Отже, дослідження сучасного стану художньої освіти вимагає потужної методологічної бази для виконання дослідницької роботи, в якій зосереджені різні за науковою ємністю завдання, що, однак, складають дисциплінарну єдність. Комплексний науково-дослідницький аналіз у цілому передбачає поєднання філософського, мистецтвознавчого, культурологічного та історичного осмислення матеріалу, але на принципово новому підході — синергетичному, сутність якого полягає в дослідженні процесів самоорганізації та становленні нових упорядкованих структур, зокрема, тих, які перебувають у стані стійкої нерівноваги із зовнішнім середовищем.



**Summary.** *The role of the state is leading in designing new education programmes during the transition period underway in Ukraine. The new system of education in Ukraine in general complies to world tendencies for higher education to develop. However, Europe-oriented development should account for not only European values, but also Ukrainian constituents i.e. national sources of development. This has much to do with art criticism, especially in the field of education.*

**Юлія Борисенко**

провідний інженер-програміст КНУКіМ  
ysupryaga@mail.ru

### **Реалізація національних культурних проєктів в закладі музейного типу “Скансен”**

Скансен — це розповсюджена форма етнографічних музеїв, що створюються на ґрунті музеєфікації репрезентативних фрагментів етноландшафтного середовища й об'єктів нематеріальної етнокультурної спадщини, це своєрідний архітектурно-етнографічний комплекс під відкритим небом з міні-музеями в окремих будівлях. У них проводиться комплексна реконструкція минулого, історичні побудови якого є не просто окремими експонатами, а утворюють взаємозв'язаний комплекс. Скансени — це так звані живі музеї з насиченими анімаційними програмами відтворення історичного середовища, де туристів приваблюють не лише окремі споруди, предмети старовини, а й професійні працівники-аніматори, які своїми заняттями відтворюють побут, поведінку, матеріальну і духовну культуру попередніх епох, вони розкривають традиційні ремесла і види діяльності, характерні для відповідної місцевості і часу. Скансени відрізняються від звичайних музеїв, перш за все, наявністю видовищного елементу. Їх специфіка полягає в тому, що в них існують широкі можливості безпосереднього неформального спілкування (під час організації змагань, обрядів, вистав, ярмарок, виступів фольклорних колективів), що, водночас, являється однією з причин популярності цих музеїв серед різноманітних верств населення. Заклади музейного типу “скансен” беруть активну участь у реалізації культурних та мистецьких проєктів, інтегруються у дозвілєву сферу, що виявляється у: створенні в музейних закладах функціональних приміщень для проведення дозвілєвих заходів; проникненні “індустрії дозвілля”, використанні в музейній діяльності дозвілєвих форм роботи. Пріоритетними в музейній діяльності є освітні



програми для підлітків. Їх мета полягає в культурному розвитку дитини, поглибленні знань про історію своєї країни, її мистецтво, літературу, народну творчість на основі першоджерел, а не підручників. Тому музеї тісно співпрацюють з навчальними закладами, а підлітки регулярно відвідують музейні зали відповідно до тих тем, що вивчаються в школі. Спеціальні освітні програми розробляються для дітей та підлітків різного віку і різного рівня підготовки, вони реалізуються в таких формах роботи, як: екскурсії, семінари, диспути, дослідження, спостереження, рольові ігри, театралізовані вистави, тренінги. Прикладом може слугувати скансен Музей “Шевченківський гай”, крім свого основного завдання — збереження пам’яток архітектури, предметів побуту і зразків народного мистецтва, їх дослідження і пропаганди, є чудовим місцем відпочинку, використовується для зйомок художніх і музичних фільмів тощо. На території музею організовуються виступи самодіяльності, фольклорно-етнографічних ансамблів. Популярним серед відвідувачів музею є щорічне фольклорно-етнографічне свято “З народної криниці”. Ще один масштабний проект організації музею гуцульської культури просто неба з елементами обрядово-побутової анімаційності реалізується на території Національного природного парку “Гуцульщина”.

Національний музей народної архітектури та побуту є осередком реалізації культурних програм у сфері музейної діяльності. Серед низки проектів, які втілює в життя даний скансен, можна виділити: Всеукраїнський проект підтримки сільських музеїв “Скарби родоводу України”. Ідея даного проекту — не дозволити загинути унікальним колекціям української культури та дати розвиток т. зв. “сільським музеям”.

Отже, серед основних тенденцій музейної діяльності можна визначити такі: інтеграцію музейних програм у сферу дозвілля; збереження та популяризацію способу життя місцевих культурних общин та їх самотності на тлі глобалізації; збагачення духовного життя людини через зв’язок “мистецтво-історія-індивідуальний досвід”; розвиток віртуальних музеїв та мультимедійних проектів, що зміцнює контакти з глядацькою аудиторією і дозволяє відвідувачам знайомитися з колекціями музеїв різних країн; розширення музейної діяльності за межами музейного закладу, в регіони країни; розвиток музеїв як туристичних об’єктів. Можна цілком обґрунтовано стверджувати, що скансени — це новий напрямок музейного туризму, який знаходиться на етапі свого становлення, це унікальні соціально-культурні комплекси, спрямовані на реалізацію рекреаційного, розвиваючого, естетичного потенціалу дозвілля, на формування духовної особистості, зміцнення сімейних цінностей і

традицій. Основна мета скансенів донести до майбутніх поколінь унікальність архітектури, побуту, традицій наших предків в умовах, максимально наближених до природних, реалізуючи різноманітні культурні програми та проекти, синхронізуючи автентичні, національні, культурні пам'ятки з сучасними віяннями глобалізаційних процесів.

***Summary.** Skansen — a common form of ethnographic museums that are created on the basis of representative pieces museification etnolandshaftnoho environment and Intangible Heritage of ethnocultura. Among the main trends of the museum can be defined as follows: integration of museum programs in leisure; preservation and promotion of cultural lifestyles of local communities and their identity against the backdrop of globalization. The main objective Skansen convey to future generations the unique architecture, life and traditions of our ancestors in conditions as close to natural, implementing various cultural programs and projects.*

**Олексій Босенко**

кандидат філософських наук,  
зав. відділу естетики і культурології ІПСМ НАМ України  
hero@ipnet.kiev.ua

### **Необходимо ли теоретическое мышление современному искусству?**

Нет. В теории нужна есть, а в мышлении — нет. О принципиальной безмозглости и унылости современного искусства написано море литературы. И о смерти искусства тоже. В сущности, говорить — не о чем, и нечем. Язык выработан полностью. Искусство, как было без понятия, так и осталось. Зато свое суждение имеет. И тщательно оберегает свою замызанную прагматизмом чистоту, которая стоит дороже, теперь уже от посягательств даже элементарной рефлексии. От продуктивной способности воображения она с облегчением избавилась давно, как и от чувств — довольствуясь ощущением по сходной цене. А заодно — от себя. Искусство теперь всегда — другое. Оно — не в себе.

Собственно, оно бы давно себя переименовало, но воображения, ввиду его отсутствия не хватает, да и тренды-бренды нынче в цене.

Это всеобщее явление. Ввиду отсутствия сущности являться нечему. Даже философия теперь в качестве суфлера не годится — предпочитает “лабать” под фонограмму, сама став ряженым “симулякром”. Дух приказал долго жить. Скука и запустение при об-

щей унылой суете. Свалка промышленных отходов отработанного временем времени.

При этом ни одиночества, ни тишины, ни молчания. Все тщательно пытаются заговорить пустоту, загатить ее всем, чем только можно. Но тщетно — она только разрастается. И это не Ничто, которое предстает накануне, как бесконечная возможность, как предстоящее, предвосхищенное пространство развития. Современные так называемые “искусствы” и “философии” состариваются еще до рождения, и маразм — их идеология.

Они не виноваты — сами лишь следствие общественных отношений, где форма общественного богатства — стоимость и ее производные. Ложные основания имитируют жизнь, но это жизнь смерти. Гниение неизбежно, и в своей формальной синтетической воспроизводимости — “вечно”, если смену оснований не сделать самым основанием. До той поры ни какой теории, современной эстетике, об элементарном мышлении речи быть не может. Язык разлагается и вырождается. То, что называлось философией, тупо регистрирует происходящее. Искусство гиперреалистически фиксирует замызанную натуру, выполняя роль таксидермиста на ставке. Все остальные — статисты на подтанцовке и на бэквокале. Ирония и чувство юмора не спасают. В благопристойной теории, чтобы прикрыть срам, нужды нет. Напротив, убожеством гордятся. Идиотизм проходящего — индугенция на все оставшиеся времена. И единственный “вимір”.

**Олексій Босенко**

*аспірант ІІСМ НАМ України.*

*Alex.Nigilum@gmail.com*

### **Художнє життя та мистецька освіта в Києві на зламі XIX–XX століть: культурологічний вимір**

З кінця 1830-х — початку 1840-х розпочалось систематичне вивчення історії і культури так званих південно-західних околиць тогочасної Російської імперії, куди входила і територія Наддніпрянської України. До цієї роботи долучались вчителі, викладачі, науковці, священики, меценати, тощо. Почали з'являтися перші, зокрема і у Києві, спочатку приватні колекції старожитностей, археологічних артефактів, мистецьких творів. Згодом було створено музеї, які ставали центрами розповсюдження знань фактично з історії і культури України. У свою чергу, це, вочевидь, пробуджувало ініціативу та по-

требу створення власних художніх творів. Між тим ситуація з професійною художньою освітою у Києві, як і в інших містах України, була доволі складною. Мистецьких шкіл у Києві майже не існувало, за винятком декількох приватних, а саме, шкіл Н. Буяльського, М. Башилова, М. Рігельмана, школи Києво-Печерської лаври. Пізніше, 1875 року, з'явилась школа М. Мурашка, яка проіснувала 25 років, а потім, 1901 р. було створено Київське художнє училище. Саме ця сторінка, на наш погляд, в історії українського мистецтвознавства є найменш дослідженою.

Перші розвідки щодо ґрунтового вивчення художньої освіти в Україні другої половини ХІХ — першої чверті ХХ ст. були зроблені О. В. Сторчай, у монографії “Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924)”, а згодом і у дисертації, О.В.Сторчай розглядає особливості викладання рисунку, живопису, архітектури у Київському університеті Св. Володимира, вводить в науковий обіг дещо забуті імена художників, архітекторів, мистецтвознавців: Б. Клембовського, К. Павлова, Г. Васька, Ф. Меховича, О. Беретті, Г. Павлуцького, А. Прахова. Поза увагою дослідниці лишилися приватні художні школи та студії, середні художні навчальні заклади, хоча існують її публікації у періодичних виданнях, де висвітлюються окремі аспекти названих форм художньої освіти даного періоду.

Цінною знахідкою та джерелом важливої наукової інформації, на наш погляд, є рукопис О.Д. Карпенко “Київське художнє училище (1901-1920 рр)” написаний російською та українською мовами, який датується приблизно 1960 роком (із архіву доктора мистецтвознавства, проф. А.О. Пучкова). У висновках до тексту рукопису авторка стверджує, що училище відіграло значну роль в історії українського образотворчого мистецтва. Це був перший середній художній навчальний заклад в історії Києва, який існував за рахунок субсидій від державного казначейства і мав свій устав. Щорічно до училища вступало декілька сотень осіб, які закінчуючи його отримували звання вчителів малювання та креслення, а також звання помічників архітектора і право без іспитів вступати до Академії мистецтв для продовження подальшої освіти. Викладачі училища М. Пимоненко, І. Сисоєв, В. Менк, Г. Дяченко, А. Мурашко, Ф. Кричевський та ін. були організаторами та учасниками багатьох художніх виставок. Рукопис О.Д. Карпенко написаний у другій половині ХХ століття, не був надрукований, і, звісно, потребує подальшої ретельної додаткової наукової перевірки, можливо певної переінтерпретації, зняття відповідної політичної заангажованості, але, безумовно, полегшить і мистецтвознавцям і всім небайдужим до історії розвитку українського образотворчого мистецтва пошуки необхідної інформації про

систему художньої освіти у Києві першої половини XIX — першої чверті XX століття. Розглядаючи художню освіту не лише як педагогічний процес, а й у більш широкому контексті як форму культурно-мистецької діяльності, із залученням окрім архівних документів і матеріалів, розгляд мистецьких художніх і літературних об'єднань, художніх виставок, друкованої періодики зможемо отримати картину художнього життя Києва цієї доби.

***Summary.** Since the late 1830s — early 1840s began the systematic study of the history and culture of the so-called South-Western borderlands of the Russian Empire, which included the territory of Dnieper Ukraine. This work has involved teachers, scientists, priests, patrons of arts, et cetera. The first private collections of antiquities, archaeological artefacts, works of art have appeared. Subsequently, museums were established that have become centers disseminating the knowledge from the history and culture of Ukraine. This obviously aroused the initiative and the need to create their own artistic works. Meanwhile, the situation with a professional art education in Kyiv, as in other cities of Ukraine, was quite difficult. There were a few of art schools in Kyiv, only some private ones, namely, the schools of N. Buyalsky, of M. Bashilov, of M. Rigelman, and the school of Kyiv-Pechersk Lavra. In 1875, was founded the school of M. Murashko, existed for about 25 years, and then, in 1901 was appeared the Kiev Art School. This page in the history of Ukrainian art seems the least explored. Considering the art education as a pedagogical process, but also in a broader context as a form of cultural and artistic activities, with the involvement of modern scientific publications and archival documents and periodicals, will be able, in our view, to contribute in the modelling of artistic life in Kyiv of that era.*

**Марина Бриль**

кандидат психологічних наук,  
доцент кафедри індустрії моди КНУКіМ,  
старший науковий співробітник  
відділу культурної політики УЦКД  
mbryl73@gmail.com

## **Творча майстерня як стартовий майданчик креативних індустрій**

В Україні формування системи креативних індустрій знаходиться на початковому етапі, незважаючи на їх потужний розвиток у світі. Повільний темп якісних змін пояснюється слабкістю нормативного та правового забезпечення, нерозробленістю практичних

моделей, відсутністю теоретико-методологічного обґрунтування ролі креативної економіки. До складу креативних індустрій відносять такі сфери діяльності (класифікація Чуль О. М.): індустрії культурної спадщини (архітектура; музеї; бібліотеки; виставки; фестивалі; народні гуляння); індустрії традиційного мистецтва (кінематографія, театральне мистецтво; музична індустрія; хореографія; фотомистецтво); індустрія творчих послуг (теле-, радіомовлення, рекламна діяльність, видавнича справа, мода, дизайн), індустрії інноваційно-креативних послуг (програмне забезпечення та Інтернет, інноваційні, науково-дослідні розробки). Друга група креативних індустрій — індустрії традиційного мистецтва — виступають відносно самостійною сферою духовного виробництва, бо охоплюють досить приховані процеси, що впливають на розвиток суспільства та спрямовані на його якісну зміну. Проекти, що виникають у надрах цих мистецтв, є відображенням рефлексії митців над питаннями сучасності та їх поглядом у майбутнє. Вони стають “калькою” сьогодення й потребують підтримки у вигляді допомоги для виробництва та поширення “продукту” на стадіях “виробничого ланцюжка”. Стосовно державних творчих установ, де можлива реалізація цих проектів, такі процеси підтримки мають певну регульовану форму — фінансування, планування, звітування. Проте проекти на базі таких установ мають громіздкий характер, бюрократичне узгодження з багатьох питань, цензуру тощо. Стосовно недержавного сектору — наша держава ще не напрацювала відповідний чіткий механізм надання допомоги для творчого “висловлювання” у вигляді фінансової, нормативної та правової підтримки такої форми діяльності. Тому існує досить обмежена кількість якісних концептуальних проектів, які пропонують споживачеві (глядачеві/слухачеві) матеріальні та нематеріальні культурні ідеї та продукти. Тобто ні державна підтримка, ані спонсорство та меценатство не в змозі допомогти суспільству за допомогою творчої рефлексії розібратися в проблемах сьогодення. Однак на фоні “застійних” явищ креативної індустрії існують приклади “донесення” культурних ідей та концепцій у вигляді творчих майстерень. Наприклад, три роки тому з’явився незалежний музичний проект — Творча майстерня Мирослави Которович “ARTEXATTA”. Її дебют відбувся на фестивалі сучасного мистецтва “ГОГОЛЬFEST”. Відтоді колектив веде активну самостійну діяльність. Майстерня — унікальне об’єднання музикантів, яких надихає до сміливих пошуків їх керівник. Ансамбль існує як майданчик для народження творчих ідей, як експериментальна музична лабораторія, яка реалізує різноманітні мистецькі проекти, що присвячені роздумам над мистецтвом, місцем людини в ньому, знаковим

творам та видатним митцям: “Музика на дотик”, “ВОКАЛІЗ в інструментальному мереживі”, “CINEMA: звукові картини”, “TANGO STORY”, “DIABELLY#TODAY”, “ПОРИ РОКУ”, “Мрії чи марення”, “Вервиці до містичної троянди”, також бере участь у авторських проєктах “Мистецтво війни”, “Стіна”. Більшість з них мають синтетичну театралізовану форму (перформанс, арт-речиталь тощо), які реалізовано у співпраці з українськими митцями І. Саєнком, З. Лихачевою, В. Троїцьким, О. Ботвіновим. Кожний креативний проєкт Майстерні має своє творче обличчя, глибоку філософську концепцію та високий технічний рівень виконання.

*In Ukraine the forming of creative industries sector is at an early stage. The slow pace of the qualitative changes explains the weakness of regulatory and legal support, underdevelopment of practical models and lack of theoretical and practical bases of the role of the creative economy. Industries of traditional art are the comparatively independent sphere of spiritual production. They influence the development of society and are aimed to qualify changes in it. Projects of these arts are the mirror of reflection on the issues of our artists and their view of the future. Today such projects appear without state support and are components of creative industries. An example of “convey” of cultural ideas and concepts in a form of creative workshop of the author is an independent music project — Creative Workshop Miroslava Kotorovych “ARTEXATTA”.*

**Наталія Булгакова**

*викладач кафедри міжнародного туризму КНУКиМ*  
mrs.bulgakova@inbox.ru

## **Курортний Трускавець у національному культурному проєкті**

Урбанізація, індустріалізація, зростаючий темп життя обумовлюють гостру потребу у відновленні фізичних та психологічних сил людини. Тому більшим попитом починають користуватися лікувальний, спортивно-оздоровчий, зелений, екологічний та інші види туризму. Підвищення рівня життя людей, покращення економічної ситуації в країні дають змогу піклуватися про своє здоров'я, і тому розвиток курортного господарства є перспективним напрямом економіки України. У Європі небагато таких держав, які можуть пишатися такою кількістю курортів, як Україна.

Назва міста “Трускавець” до цього часу викликає суперечки істориків. Одні вважають, що “Трускавець” — це видозмінена форма польського слова *truskawka* — полуниця. Інші вчені впевнені, що



на назву міста вплинула литовська мова. По-литовськи *druska* — це сіль, а Прикарпаття — відомий центр солеваріння. З цим промислом пов'язані назви багатьох населених пунктів Львівщини. На користь цього варіанту свідчать тісні міждержавні стосунки Галицько-Волинського князівства і Великого Князівства Литовського у XII-XV ст. Перша письмова згадка про Трускавець датується 1469 роком. Археологічні знахідки і зокрема римський бойовий чекан, датований I ст.н.е. свідчать про те, що територія Трускавця могла бути ареною запеклих боїв готів у союзі з прикарпатськими племенами на чолі з карпами — з одного боку, і легіонами Римської імперії — з іншого.

Підприємницький інтерес до Трускавця тісно переплітається з історією розробки тут корисних копалин, якими природа щедро обдарувала край. Вже на той час було що орендувати у Трускавці, бо це край солеварень. Ще в 1471 році королівське село Трускавець взяли у вічну оренду знатні дідиці Гнат з Тустановичів та Андрій з Любеничів для видобутку і випарювання солі.

Датою офіційного заснування бальнеологічного курорту вважається 1827 р., коли управитель камеральних маєтків Йосиф Міцевський, з дозволу австро-угорського уряду, добудував до корчми вісім кімнат для прийняття ванн і спорудив чотири будиночки для відпочивальників. Це була перша бальнеолікарня в Україні.

У XIX столітті Трускавець здобуває славу одного з провідних курортів тогочасної Європи. Його фактори за своїми лікувальними властивостями не поступалися таким відомим курортам Європи, як Віші, Баден-Баден, Карлові Вари. У Трускавці відпочивають почесні гості, послы та президенти іноземних країн. У 1895 році в Трускавець прибув інженер Вичинський, якому слід завдячувати розвитком курорту. Він заявив, що Трускавець може приймати близько 2000 курортників, запропонувавши при цьому використати приватний сектор. Щойно відкриті джерела він назвав іменами цесарської пари — Марії і Фердинанда (тепер це джерела №1 та №7).

За часів Вичинського збудовано ресторан, упорядковано центр міста. Потік посередині долини був закритий спочатку дерев'яним, а згодом бетонним перекриттям. Повністю упорядковано парк, який згодом набув ознак англійського паркового стилю. Над мінеральними джерелами споруджувалися надкаптажні будиночки. 1900 року відкрито пам'ятник Адамові Міцкевичу (скульптор Тадей Баронч). Курорт мав тоді, окрім водолікарні, 13 будинків для житла на 120 кімнат і 14 будинків приватних, призначених для гостей. Це посилювало привабливість Трускавця. З ініціативи Вичинського були збудовані вілли "Гражина", "Світязянка", "Моя", "Яніна", "Са-



ріуш", "Марія", "Гелена", "Софія", "Под Матков Босков", "Під Білим Орлом". Бракувало місця у водолікарні, і у 1906 року він збудував "лазнички" 2-го класу, що дало можливість відпускати до 1500 купелевих процедур щоденно.

З другої половини XIX століття Трускавець активно розвивається, будуються нові вілли, готелі, пансіонати. На Помірках за усіма європейськими стандартами було облаштоване купальне озеро, побудовані корти, спортивні майданчики. Берега озера були всипані золотистим морським піском. Місто-курорт з усіма його інфраструктурами, розбудовувалося у різні періоди з різними тогочасними вимогами: від невеликих дерев'яних вілл — до багатоповерхових корпусів, розрахованих на масове лікування та оздоровлення людей.

Розвиток санаторно-курортної справи в Україні потребує підтримки, узгодженого розвитку в межах всієї індустрії туризму країни. Курортно-лікувальний туризм є одним з пріоритетних напрямків розвитку внутрішнього та іноземного туризму в країні, одним з найбільш сталих видів туристичних ринків. Наявні та потенційні запаси лікувальних ресурсів, з огляду на їх якісні та кількісні характеристики, можуть бути основою створення інноваційного туристського продукту.

**Summary.** *Urbanization, industrialization, increasing the pace of life cause acute need to restore physical and psychological powers of man. So great demand are beginning to use therapeutic, fitness, green, environmental, and other types of tourism. Raising living standards, improve the economic situation allow you to take care of their health, and therefore the development of resort management is a promising area of economy of Ukraine. In Europe, few such states that can boast as many resorts as Ukraine. Resort city with all its infrastructure, rozbudovuvalosya in different periods of the then different requirements: from small wooden houses — to multi-storey buildings, designed for mass treatment and rehabilitation of people.*

**Юлія Венц**

аспірант ІПСМ НАМ України

judee@i.ua

## Етно-стиль у сучасному пластичному мистецтві

Етно-стиль у сучасному пластичному мистецтві є одним із найактуальніших напрямів. Скульптори все частіше звертаються до відродження традиційних мотивів та впроваджують їх у сучасну мистецьку форму, що допомагає надати твору автентичності та на-

повноє зміст семантичними елементами. Метою цього виступу є аналіз етно-мотивів у пластичному мистецтві початку двадцять першого століття, їх "адаптація" у сучасних матеріалах та формах. Цей аспект у сучасній скульптурі побіжно торкалися у наукових працях Авер'янова Н., Голубець О., Кара-Васильєва Т., Марусик-Жмендак Н., Марухняк Й., Шпитковської Н. У дослідженні розглянемо роль сучасних пластичних творів через призму виокремлення елементів етно-стилю та їх вплив на тематику та зміст роботи.

Нове тисячоліття вимагає систематизації здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства. Пластичне мистецтво знаходиться під впливом соціальних змін, тому зазнає трансформації. Конкретне й узагальнене вираження етно-мотивів у сучасній пластичній виступає в синтезі з матеріалом, у рамках єдиного світосприйняття художника. Взявши за основу дослідження етно-елементи в поєднанні з матеріалом. Цікаві поєднання спостерігаємо у використанні символічних елементів та солярних знаків у камені в роботах С. Жолудя — "Благословенний хор", "Народження", Я. Мисько — "Ліра Леонтовича", "Хрест", А. Лубія — "Вогнедар", "Дідова борода" С. Кляпетури — "Коза-Дерева", Г. Старуха — "Сон", "Чугайстер", "Земля", Д. Альошкіної — "Плідна риба", "Птаха Сірин", "Дерево роду", Р. Захарчука — "Богородиця". Такий матеріал як дерево сам диктує умови звернення до мистецтва предків — хвилясті лінії та зигзаги стали ідеєю пластичного спрямування та символами води, круги та кола — символами сонця, особливу увагу займає такий символ, як "безконечник", який трактуємо як плинність життя, зміни та циклічність. Орнаментика геометричного малюнка виникла на основі графічної символіки, що мала практичне значення, вона відтворювала релігійне осмислення дійсності і застосовувалась для магічного впливу та буття людини. В результаті такі символи несли в собі пам'ятну інформацію і взаємозв'язок поколінь. Дерев'яні скульптури В. Бика — "Чорниці", М. Малишка — "Проект проєктів", С. Жолудь — "Борисфен", В. Андрушко — "Благовіщення", "Розп'яття", "День і ніч". Важливим аспектом творчості художника є його невимовна любов до рідного краю, традицій та звичаїв українського народу, це чітко прочитується в деталізації пластичних творів В. Хижинського — "Між днем і ніччю", "Окрилена" О. Дворак-Галік — "Берегиня", "Переверни прапор", Л. Горлової — "Птаха", М. Вахняк — "Сім'я". М. Білик у своїх творах яскраво демонструє образи зі втіленням міфів, притч, давніх оповідей, стародавнього українського епосу "Білі яблуні", "Під вишнею", застосувавши все це у бронзі. Народному мистецтву притаманні виплекані віковими світоглядними традиціями символізм і метафорика, зображені у су-

часних пластичних творах символи відображають уявлення наших предків про світ та його зв'язок з людиною. Сьогодні мистецтво розглядається як важлива художня цінність, що нерозривно пов'язана з минулими надбаннями і цей зв'язок є надзвичайно міцною ланкою у вивченні та становленні етно-стилю в усіх ланках мистецтва. Як бачимо, етно-стиль усе більше популяризується в сучасному мистецтві. Теперішнє століття відзначається зацікавленістю та активізацією синтезуючих та диференціюючих звернень до етнокультури. І в такому типовому поєднанні кожен народ повинен зберегти своє етнічне обличчя, допомагати та розвивати прагнення до вивчення народних надбань за допомогою сучасних способів вираження та впливу на молоде покоління.

***Summary.** The problem of studying ethnic identity is one of the most pressing topics in contemporary plastic arts. In works, the sculptors are increasingly turning to the revival of traditional motifs and implement them in a modern art form. The new millennium requires systematization of social achievements and cultural and artistic development of humanity. Plastic art is influenced by social change as undergoing a significant transformation. The study viewed the role of contemporary plastic works using elements of ethnic identity and their influence on the subject and content of work. Today, art is seen as an important artistic value, which is inextricably linked with past achievements and this relationship is very strong link to study and formation of ethnic identity in all forms of art.*

**Галина Вишневська**

кандидат культурології,

доцент кафедри міжнародного туризму КНУКіМ

## **Мистецька спадщина львівських замків**

До “золотого фонду” національних культурних цінностей Львівщини належать пам'ятки зодчества і монументального мистецтва епохи середньовіччя і раннього нового часу, а саме: церковні, громадські, житлові споруди та пов'язані з ними твори живопису і скульптури, монументальні комплекси іконостасів, зразки меморіальної скульптури, об'єкти фортифікаційного (оборонного) мистецтва тощо. Вони є своєрідними історичними документами, інформаційно-складними джерелами, які не тільки засвідчують певні події та явища, а й містять багатопланові відомості стосовно окремих аспектів минулого України та її народу, духовної і матеріальної культури.

На Львівщині замками в Олеську, Підгірцях, Золочеві, зам-

ковим палацом у Жовкві опікується Львівська галерея мистецтв. Завдяки подвижницькій діяльності команди Львівська галерея мистецтв, замки, що стали власністю галереї та її філіями, перетворюються на музеї-заповідники, культурно-мистецькі осередки. А от замки у Поморянах, Свіржі, Старому Селі, Добромилі, Бродах продовжують руйнуватися. Кожен із замків Львівщини має свою історію. Більшість їх закладені галицько-волинськими князями, потім привласнені й розбудовані польськими магнатами, часто походженням із руської, тобто української шляхти, що відзначають і польські історики.

Олеський замок — один із найдавніших в Україні, першим був відбудований після війни. 1975 року Львівська галерея мистецтв відкрила в ньому архітектурно-мистецький музей-заповідник, який став українською туристичною Меккою. За 33 роки його відвідало понад три мільйони туристів та екскурсантів. В експозиції музею представлено українське мистецтво XIV–XVIII ст.: велику колекцію ікон, портретів, предметів декоративно-ужиткового мистецтва. У монастирі капуцинів, що входить до музею-заповідника, міститься скарбниця-фондосховище, де зберігаються численні мистецькі твори з теренів Західної України, колекція дерев'яної скульптури XV–XVIII ст., портрети і меблі.

Підгорецький замок-палац — витвір високого мистецтва у стилі пізнього Ренесансу. Збудований у 1635–1640 роках за проектом архітектора Андреа дель Аква на замовлення коронного гетьмана Станіслава Конєцпольського і призначався “для втіх та відпочинку по трудах воєнних”. Незважаючи на те, що палац перебуває в занедбаному стані, він і тепер дивує довершеністю, вишуканістю та красою. Стоїть палац на горі гряди Вороняків, з його галерей та вікон відкривається неозорий краєвид: спадають донизу тераси парку, а далі простягається долина річки Стир. Кам'яна, гарно різьблена брама, що замикає каземати, веде на подвір'я, де на відвідувача чекають подив і захоплення. Перед очима постає урочистий, величавий палац. Збіжні сходи, оточені балюстрадою, ведуть до портиків на колонах, так званих італійських лоджій, а звідти можна вийти на дахи казематів, куртин і бастіонів, що обгороджені балюстрадою і утворюють прегарну терасу.

Замок у Жовкві — невід'ємна частина міста-фортеці, закладеного наприкінці XVI — на початку XVII ст. коронним гетьманом Станіславом Жолкевським, який був русинського походження, з галицької шляхти. Це його дружина Регіна Жолкевська надала притулок шляхтичеві Михайлу Хмельницькому, який згодом став наближеною особою до гетьмана. Існує переконлива версія, що саме у

Жовкві тоді народився майбутній гетьман Богдан Хмельницький. Замок часів Жолкевських — квадратна споруда з дитинцем посередині. На кутах стояли башти із золоченими шпильями. Південне крило замку слугувало високопанською резиденцією і в його центральній частині містилася велика гетьманська зала, свідок урочистих подій та забав. У палаці були гарно оздоблені інтер'єри відповідно до смаків того часу.

Добротинський замок Гербурт — найвіддаленіший від Львова. Він збудований за чотири кілометри від Добротина серед букового лісу на пагорбі. Серед замків Львівщини немає жодного, піднесеного на таку висоту — 560 м над рівнем моря. Дивовижна руїна замку — своєрідний пам'ятник старого епосу, прославленню родини Гербуртів, яка згадується ще в Галицько-Волинському літописі. Добротин був родинним гніздом Гербуртів із XIV по XVI ст. Представники цього роду займали високі посади в Галичині, прославилися в науці, культурі, як фундатори церков та монастирів. Серед них найвидатнішою особистістю, політиком, літератором, дипломатом, філософом, політиком, видавцем, великим захисником православної віри і русинів (українців) був Ян Щасний Гербурт (1547–1613).

Поморянський замок входив у систему оборонних споруд, які захищали галицькі землі від нападу татар із північного заходу. Розміщений у селі Поморяни, що за 27 км від Золочева. Збудований замок на узгір'ї в долині річки Золота Липа і в давні часи був оточений водою. Ще донедавна він стояв цілим, але останніми роками дуже занепадає. Віддалений від Львова та основних магістралей, замок виявився нікому не потрібним. На палаці немає покрівлі, стіни розвалені, на даху ростуть дерева. Збереглися аркові склепіння першого поверху і колонада другого. Замок оточує старий парк, у якому всихають дерева. А взагалі парк вважався одним із найгарніших на Поділлі.

Замок у Свіржі належить до ренесансних замків Львівщини. Розміщений він у Перемишлянському районі за 37 км від Львова. Замок височіє на пагорбі в мальовничій місцевості, майже весь оточений озерами. Його світла будівля відбивається у воді, а червона черепиця даху яскраво вирізняється на синій безодні неба. Свірзький замок — особливий тип замку — оборонний палац, що гармонійно поєднує простоту й вишуканість. Він має прямокутну форму із в'їзною баштою посередині та чотирма баштами по кутах. Кам'яний портал в'їзної брами гарно різьблений. Крізь стіни будівлі проглядають бійниці. Довкола замку — парк, який з'єднується із замком довгим мостом над ровом.

На Львівщині налічується дев'ять замків у різному стані збере-

ження. А взагалі, на Львівщині залишилося багато палаців, що знаходяться у приватній власності, без дотримання пам'яткоохоронного законодавства. Немає ніякого контролю за дотриманням умов договорів продажу і, отже, необхідно організувати контроль за збереженням і використанням пам'яток архітектури і якомога швидше треба вивести такі служби з підпорядкування місцевих рад різного рівня, що часто приймають безвідповідальні рішення стосовно використання та продажу споруд.

***Summary.** By "golden fund" of national cultural values Lviv are monuments of architecture and monumental art of the Middle Ages and early modern times, namely, church, civic, residential buildings and related works of painting and sculpture, monumental complex iconography, memorial designs sculptures, objects fortification (defensive) art and more. They are a kind of historical documents, complex information sources that are not only certify certain events and phenomena, but also contain multifaceted information regarding certain aspects of the past Ukraine and its people, spiritual and material culture. In Lviv, there are nine locks in a different state of conservation. In general, in Lviv were many palaces that are privately owned, without complying with the monument protection laws. Acquired private property, they are not rebuilt. In Lviv castles in Olesko, Pidhirtsi, Zolochiv, Castle palace in Zhovkva cares Lviv Art Gallery. Through selfless team of Lviv Art Gallery locks, which became the property of the gallery and its affiliates are converted into museums, parks, cultural and art centers.*

**Сергій Волков**

доктор культурології

Інститут культурології НАМ України

## **Креативний потенціал мистецької освіти в державотворчих реаліях України**

XXI століття позначилося появою нових галузей економіки, основним капіталом яких є творчий потенціал індивіда. Отримали вони назву "творчі індустрії" або "креативна економіка" [1]. Традиційні практики культурного виробництва поєдналися із сучасними технологіями і можливостями сучасних економічних видів діяльності. Реклама, дизайн, мода використання динамічних зображень у засобах масової комунікації охопили світ.

У світовій економіці вони набувають все більшого поширення. В економіці європейських країн культурні індустрії становлять до 2,6% валового національного прибутку — більше, ніж харчова, тю-

тюнова і горілчана промисловість (1,9%). Творчі індустрії сучасним суспільством розглядаються не тільки як виробничі, а і як культурні, мистецькі цінності. Крім вартості мінової (ціни) і функціональної (соціального запиту) більшість продуктів і послуг у межах творчих індустрій мають “експресивну цінність”, що вимагає визначення в них культурної значущості.

Діяльність орієнтованих на творчість мистецьких навчальних закладів, де мистецький доробок є критерієм оцінки (ціннісною категорією), має наявний потенціал для залучення до цього процесу, але в повсякденних реаліях не позбавлена парадоксів. А priori їх діяльність є категорією, що оцінюється громадською думкою тією мірою, якою вона забезпечує спрямованість на створення високохудожнього продукту і спроможна плекати носіїв цього продукту — креативну мистецьку молодь. Але, з іншого боку, ці заклади мають пройти процес інституалізації — формалізованої оцінки державних суспільних інститутів і отримати формальні документи, що дають право на здійснення своєї статутної діяльності — озброювати вихованців знаннями і навичками для роботи в світі сучасних технологій (зокрема і мистецьких), в умовах демократизованої культури, експансії масової культурної індустрії тощо. Сьогодні ми шукаємо альтернативні джерела соціальної енергії, здатні якщо не зрушити, то об'єднати здорові емоції і духовні сили, здатні створити світ досконалості, допитливості, відданості, прихильності, співпраці, зануреності в загальну справу. De fakto культурна галузь індустрії, до якої входить і індустрія знань, кінцевим результатом своєї діяльності має завдання формування такої творчої особистості, здатної адекватно реагувати на виклики нової економічної галузі — креативної економіки. Як це корелюється з процесом європеїзації української освітньої галузі (мистецької)?

Історично в Україні галузь мистецької освіти базується на організаційно-економічній платформі, створеній за європейськими традиціями XIX–XX ст. (переважно німецькій). Але протягом XX століття нею засвоєно систему ціннісних координат, притаманних українській ментальності, заснованій на історично сформованих національних традиціях, з вибудованою ієрархією персоналізованих взаємовпливів, внутрішньосистемних централізованих і регіональних зв'язків.

У пошуку консенсусу між необхідністю забезпечення ґрунтовності здобутих у навчальному процесі знань, професійної компетентності, що вимагає широкого естетичного досвіду, енциклопедичності знань, і пов'язаними із цим значними фінансовими витратами і економічністю система обирає вектор здешевлення витрат на освіту,



що провокує звуження компетентності спеціаліста, що випускається, — вузьку орієнтацію сучасного спеціаліста на певні технологічні процеси, технології (викладач, звукорежисер, звукооператор, телережисер/оператор, театральний/кіно-менеджер, менеджер шоу-бізнесу тощо). Це призводить до перекинувань у трактуванні самого поняття “мистецька освіта”.

Новоутворена в суспільстві система мозаїчних цінностей (за Рональдом Інглхартом) не корелюється з консерватизмом не зорієнтованої на швидку модернізацію системи освіти, організація якої потребує виваженості в прийнятті рішень, урівноваженості реформаторських дій, усталеної і унормованої системи цінностей, на які мають орієнтуватися всі учасники навчально-виховної діяльності. Виникає ефект створення ерзац-продукції, симулякризації (за Жаном Бодріаром) змісту діяльності все більше входить у повсякдення освітньої практики. Так, розтиражована в засобах масової інформації (телешоу) “мистецька практика”, де активно пропагується ерзац-мистецтво із залученням і дитячого потенціалу, в соціумі викликає жвавий попит на отримання такого самого рівня освіти. Мистецькі спеціальності (переважно естрадно-вокального змісту) відкриваються в суміжних із мистецтвом навчальних закладах (здебільшого педагогічного спрямування). Але переважна частина цих навчальних закладів, орієнтованих на “поточкову” підготовку, не в змозі засвоїти досвід іншої, орієнтованої на творчу діяльність структури освіти. Так створюються нові мистецькі навчальні заклади, де сутність мистецької освіти замінюється ерзац-продукцією, кон’юнктурно формалізованою у численних освітньо-кваліфікаційних програмах, освітньо-кваліфікаційних характеристиках тощо — документах-формах, але за змістом своєї діяльності далеких від тих естетичних орієнтирів, заради якої молодь і прагне здобути мистецьку освіту. Формалізація і “нормативізація” в мистецькій освітній галузі призводить до тиражування середньостатистичних фахівців, а не творчої індивідуальності, яка може формуватися лише в невеликих спеціалізованих творчих колективах.

У цьому контексті уявляється пророчою думка вченого XIX століття Миколи Бердяєва про те, що від демократизації культура всюди знижується у своїй якості й у своїй цінності. Вона стає більш дешевою, більш доступною, більш широко представленою, більш утилітарною і комфортабельною, але і більш плоскою, зниженою у своїй якості, позбавленою естетичного змісту, позбавленою стилю.

У сьогоденні духовна сфера людської діяльності (мається на увазі сфера формування інтелектуально розвинутої свідомості) і пов’язані з нею мистецькі практики та система підготовки мистець-

ких кадрів набули яскраво вираженого ринкового забарвлення. Залишаючись у сфері впливу державних інституцій, створених за інших політичних і економічних умов, в Україні поширилися індустрії підготовки мистецьких кадрів, що прагнуть довести свою значущість кількісними показниками, а не якістю творчого продукту. Сучасна система управління освітою, представлена орієнтованими на універсалізацію управління вихованцями освітніх інституцій минулого століття, намагаючись адекватно реагувати на соціокультурні виклики, концентрує управління різновекторною за своєю суттю освітньою галуззю, але своїми управлінськими рішеннями орієнтується не на досягнуті рівні культурних традицій, а на дешевий повсякденний продукт [2; 3].

Тому й спостерігається в суспільстві поширення тенденцій щодо відродження студійності, аматорства з їх ремісничим за своєю сутністю ретроградством до періоду становлення професійного мистецтва. Гуртки, студії, етнофестивалі, що сьогодні привертають значну увагу як молоді, так і дитячої аудиторії, на засадах самоорганізації набули популярності як виклики на нездатність інституалізованих структур організувати у власних стінах становлення особистості з творчим потенціалом.

Суспільство, що існує в умовах світу змагальності, залякування, тиску на свідомість (зміст телепередач — “Як стати мільйонером”, “Як вижити”, різні розважальні та “шансонізовані” й політичні шоу...), прагне здобути духовну рівновагу (релігійний бум). Здобути її можна в творчості. Як модель система мистецької освіти має креативний потенціал, а її особистісна спрямованість може “дифузюватися” в інші напрямки освітньої галузі.

Сьогодні уявляється пророчою думка вченого XIX століття Миколи Бердяєва про те, що мета суспільства має здійснюватися не в політиці й не в економіці, а в культурі, в духовному житті.

### **Література:**

1. Введение в креативную экономику. Креативная и культурная экономика. Вып. 1. – British Council. Изд-во “Креативная экономика”, 2011.– С.80].
2. Ел. ресурс. Режим доступу: [osvitaua.hol.es/.../mistectvo-yak-odin-iz-golovnix-predmetiv-u-shk](http://osvitaua.hol.es/.../mistectvo-yak-odin-iz-golovnix-predmetiv-u-shk).
3. Ел. ресурс. Режим доступу: [rmoestet.blogspot.com/2016/12/blog-post.htm](http://rmoestet.blogspot.com/2016/12/blog-post.htm)

**Summary.** *S. Volkov in his speech “Creative potential of artistic education in state-creative realities of Ukraine” paid attention to transformation in to public consciousness of views regarding the presence of creative potential of young people that seizes artistic education among the cultural achievements of Ukraine, and predicted the ways of usage of this potential in conditions of increase of cultural industries in the world.*

**Тетяна Гаєвська**

*кандидат історичних наук,*

*старший науковий співробітник*

*Інституту культурології НАМ України*

*T25t@i.ua*

## **Творчий і мистецький потенціал традиційної народної культури у контексті загальнокультурного процесу**

Традиційні народні свята, обряди, художня творчість віддавна втілювали духовно-моральні цінності та ідеали народу, його самосвідомість, характер, стереотипи поведінки. Народ — це історично сформована досить стійка спільність людей, з мовою, культурою, а також суспільною самосвідомістю.

Традиційна народна культура є одним з найбільш значних пластів культури суспільства, є основою формування національної самосвідомості, що зміцнює духовний зв'язок поколінь і епох.

Сучасний американський фольклорист А. Дандис у статті “Хто такий народ?” (1980), в якій під народом (“folk”) розуміє носіїв фольклорної традиції, стверджує, що термін “folk” доречний стосовно будь-якої групи людей, що має бодай одну спільну особливість. Він наголошує, що спільними можуть бути місце проживання, мова, релігія та будь-які інші традиції, які ця група визнає за власні. Аналізуючи ці чинники, автор доходить висновку, що “folk” — це всі ми.

У традиційній народній культурі відображені етнічні стереотипи поведінки, які виступають в якості головної ознаки будь-якого етносу. Вони розглядаються як особлива “поведінкова мова”, що передається у спадок, але не генетично, а через механізм сигнальної спадковості, коли діти переймають від батьків поведінкові стереотипи, які є одночасно адаптивними механізмами.

У кожному етносі існують певні норми, стереотипи взаємовідносин між індивідами, індивідом і колективом, а також стереотипи поведінки етносу в ландшафтному середовищі. Кожен етнос формує свої, найбільш доцільні для виживання і розвитку в конкретно-му природному середовищі стереотипи, духовно-моральні норми і цінності. І кожен етнос, народ прагне передати ці норми і цінності наступним поколінням, використовуючи при цьому форми і засоби етнопедагогіки (казки, прислів'я, приказки, народні ігри, свята, обряди, народне мистецтво та ін.). Вони мають неабиякий вплив на характер як конкретної особистості, так і етносу в цілому.

Мистецтво, як і позитивні знання, з самого початку генетично пов'язане з трудовою діяльністю людства. Відображаючи колектив-

ний досвід общини, мистецтво в складній, естетично опосередкованій формі сприяє його емоційному закріпленню, вдосконаленню, процесу передачі нащадкам. Звідси конкретність і реалістичність більшості вже відносно ранніх зразків первісної графіки, скульптури, фольклору, музики, танцю. В усній творчості найраніше виникли перекази про походження людей та їх звичаї, подвиги предків, виникнення світу та різні явища природи, згодом — оповідання та казки. Виникають пісні та музикальні інструменти: первісні сопілки (флейти), виготовлені з оленьчих рогів. Вони вже були придатні для добування хроматичних звуків (12 тонів) у межах октави.

Носії народної традиції, її виконавці й аудиторія — більш-менш постійні складові різних комунікативних подій — змінюються лише комунікативні обставини. І тому легко простежити походження того чи іншого традиційного уявлення, спостерігаючи духовне життя осередку впродовж певного часу. У польському етнологічному словнику Юзефом Бурштою фольклор охарактеризований, між іншим, як певного роду світосприйняття й ставлення до дійсності.

У широкому значенні традиційна народна культура включає в себе все різноманіття народних традицій, національних особливостей духовного укладу, обрядів, ритуалів, свят, народної художньої творчості. У сучасних трактуваннях вона передбачає також заняття аматорською творчістю. Це поняття можна трактувати як: по-перше, як історично сформовану і постійно розвиваючу діяльність етносу зі створення і розвитку своєї культури (власних свят, звичаїв, обрядів, самобутніх творів народної художньої творчості, усної поетичної творчості), яка втілює етнічну самосвідомість, етнічні стереотипи і характер народу; по-друге, як діяльність різних соціальних інститутів, державних і недержавних структур, спрямовану на збереження і розвиток традиційної народної культури і трансляції її творів і цінностей в сучасний соціокультурний простір.

Особливу увагу звертає до себе “поетична скарбниця” нашого народу невичерпна в своїй багатобарвній різноманітності. Тисячами дорогоцінних чудових перлин збагатила вона народну культуру. Серед них старовинні за своїм походженням обрядові пісні, і історичні пісні та думи, і глибокі змістом соціально-побутові пісні, і небаженої краси лірика кохання, і бадьорі та дотепні танкові пісні-мініатюри, і авторські твори, що влилися в потік народної поезії і побутують як народні.

Веснянки й гаївки, що дійшли до нас, не зберегли свого магічного змісту в первісному вигляді. Під впливом нових суспільних умов життя і під тиском християнства змінилося, а то й зовсім втрачено первісне значення багатьох весняних пісень і хороводів, інші зни-

кли взагалі, бо записувати їх стали досить пізно, тільки на початку XIX ст. Все ж в пісенності весняних обрядів, зібраних в останні століття, зустрічаємо багато законсервованих елементів, що відображають ставлення наших предків до навколишньої природи. Водночас веснянки та гаївки відображають естетичні смаки їх творців та виконавців. Як вірно зауважив Ф. Колесса, ці пісні задовольняють естетичні потреби молоді, і тому вони мають широку популярність та довго живуть. Говорячи про цю особливість весняної пісенності, слід в однаковій мірі враховувати її словесну і музичну сторони, їх багата ритмічна будова і нескладні, але бадьорі й сердечні мелодії приносять глибоке естетичне задоволення. Багато веснянкових мелодій супроводжується милозвучним ауканням (“тукання” весни), що чудово відлунюється на широкому степовому просторі і в лісі.

**Summary.** *Traditional folk holidays, rituals and arts have long embodied the spiritual and moral values and ideals of the nation, its identity, character and behavior. In a broad sense, traditional culture includes the diversity of national traditions, national peculiarities of the spiritual way of life, rites, rituals, festivals, folk art. In modern interpretations, it also implies a class amateur creativity. Activities to identify, study, preservation and development of traditional folk culture, the realization of its potential is currently under a variety of social structures, mostly — on a professional basis, although initially it was formed spontaneously. Particular attention is paid to his “poetic treasure trove” of our people is inexhaustible in its colorful diversity. Thousands of precious gems enriched it wonderful folk culture. Among them, of ancient in origin ceremonial songs, historical songs and ballads, and deep meaning welfare songs and unparalleled beauty lyrics of love and cheerful and witty tank songs, miniatures and works of authorship that joined the stream of folk poetry and prevalent as people.*

**Надія Гончаренко**

викладач кафедри суспільних дисциплін МНТУ, Київ  
kuzmivna@gmail.com

**“Мистецький Арсенал”:  
як національний музейний проект  
став майданчиком культурного розвитку**

Ініціатива створення “Мистецького Арсеналу” з’явилася в Указі Президента Л.Кучми “Про підготовку до вступу України у III тисячоліття” (2000). За тим задумом “МА” мав стати центром сучасного мистецтва (адже в Києві досі нема музею сучасного мистецтва), а

також включав музейні приміщення, галереї, ресторани, готелі й елітне житло. Але здійснити цей проект не встигли.

Навесні 2005 р. Президент В.Ющенко заявив про намір створити “МА” як “Український Лувр” — національний музейний комплекс, який би експонував усе найцінніше з української культурної спадщини, що зберігається у багатьох музеях країни, але невідоме широкому загалу. Уряд прийняв розпорядження “Про створення культурно-мистецького та музейного комплексу “Мистецький арсенал””, де склад і функції комплексу урізноманітнено: “...передбачити спеціалізовані зали для експонування культурної спадщини, зали сучасного мистецтва, художньо-виставкові зали, театральном-концертний зал, зали органної та камерної музики, кіно- і відеозали, приміщення для Президентської бібліотеки імені Ярослава Мудрого та культурно-інформаційного центру “Шевченківський дім” з архівом рукописів класиків української літератури, інших об’єктів...”. Розробленням концепцій розвитку “МА” займалося кілька структур: “Дирекція реставраційно-відновлювальних робіт” (підпорядкована КМДА), ДП “Мистецький арсенал” і Робоча група зі створення “МА” (при МКТ), та сформована Президентом “Рада з питань створення культурно-мистецького та музейного комплексу “Мистецький арсенал””. Консенсусу вони не досягли. У 2005-2004 рр. “МА” перебував у підпорядкуванні різних органів влади (Мінкультури, КМДА, знову Мінкультури, ДУС). Через обмежене фінансування та конкуренцію між групами впливу не вдалося втілити задум комплексу, де зібрано найцінніші скарби з інших музеїв. Також не було збудоване жодне нове приміщення, що планувалося первісними концепціями. Вдалося лише провести ремонтні роботи на “Старому Арсеналі”, що почав функціонувати як найбільший за площею виставковий зал в Україні (та один із найбільших у Європі)..

Як культурний осередок “МА” почав діяти ще до завершення ремонтних робіт — у 2007 р. (фестивалі “Тогольfest” 2007–2009 рр.). Ці мультижанрові фестивалі, а також урочисте відкриття “МА” у серпні 2009 р. величним виставковим проектом “De Profundis” (скульптура від трипільських фігурок до сучасних митців), показали великі можливості цього майданчика для різноманітної та масштабної культурно-мистецької діяльності. З 2010 р. у “МА” не лише перемістилися культурно-мистецькі імпрези, що доти відбувалися на інших майданчиках (“Арт-ярмарок” і “Скульптурний салон” з Українського дому, виставка мистецтв і ремесел “Етно-світ” та Ukrainian Fashion Week), а й започатковано нові великі проекти, учасниками яких є митці та діячі культури з різних країн (найвідоміший — “Книжковий Арсенал”, бінале сучасного мистецтва ARSENALE та ін.)

Отже, первісні задуми не втілено: не створено ні центру сучасного мистецтва, ні “Українського Лувру”. Але відроджено архітектурну пам’ятку, а Київ отримав унікальний простір культурного розвитку, де перетинаються різні види творчості, мистецькі середовища та культурні індустрії. “МА” є прикладом вирішення двох стратегічних дилем культурного розвитку: 1) що є пріоритетом: національна спадщина чи сучасне мистецтво (на користь їх динамічного співіснування); 2) дилеми вибору: між розвитком культури за кимсь складеним єдиним планом (стратегією) та органічним розвитком, ґрунтованим на самоорганізації культурно-мистецького середовища.

***Summary.** The original idea of Artistic Arsenal as a massive contemporary art center was initiated by President Leonid Kuchma’s Decree in 2000, but never implemented. In 2005, President Viktor Yushchenko proposed a different project: the Artistic Arsenal was to be “Ukraine’s Louvre” where most precious works of art from collections of all Ukrainian museums were to be gathered for public display. Also, a number of new museums, galleries, concert halls, folk crafts centers etc had to be created as parts of the Artistic Arsenal complex. This gigantic expensive project never became a reality as well, for both financial and political reasons. Still, the Old Arsenal building was restored and transformed into the most spacious exhibition venue in Ukraine. In the next few years, several major artistic and cultural events either moved to the Artistic Arsenal or were launched there (GogolFest, Ukraine Art Fair, the Book Arsenal, Kyiv Fashion Week, EthnoSvit Folk Crafts Fair etc). As a result, the Artistic Arsenal became the biggest cultural/artistic hub in Kyiv. This shows us how two key strategy dilemmas of cultural development were solved: 1) priority dilemma between promoting contemporary art or national heritage; 2) planning vs. organic self-regulation dilemma, solved in favor of the latter in the case of the Artistic Arsenal and its programming content.*

**Олександр Гриценко**

кандидат технічних наук,

старший науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України

## **Ідеальні сценарії та складні реалії культурної трансформації в Україні**

До ключових рис сучасного українського суспільства і його культури відносять їх перехідний характер. Терміни “перехід” і “трансформація” нерідко вживають як синоніми, однак між ними є глибокі відмінності.



Сьогодні зрозуміло, що системного переходу посткомуністичних суспільств у стан, аналогічний до суспільств та культур західних, не відбулося: маємо складніші й суперечливіші процеси. Існує чимало моделей соціокультурних змін (марксистська зміна формацій, спенсерівський поступ, цивілізаційні цикли А. Тойнбі, модернізаційні теорії, аж по “кінець історії” Ф. Фукуями). Більшість їх є макромоделями, що оперують тривалими періодами й погано застосовні, коли соціокультурні зміни відбуваються динамічно в компактніших регіонах. Транзитологічні концепції визначають транзицію (перехід) як масштабні суспільні зміни, у ході яких суспільна система (лад) радикально трансформується, набуваючи таких рис, які роблять її істотно відмінною від тієї, що існувала на початку транзиційного процесу.

У 1990-х ситуацію в Україні визначали як четвірний перехід: від тоталітаризму — до демократії, від планової економіки — до ринкової, від перебування у складі імперії — до незалежності, від домодерної етнічної спільноти — до модерної нації. Та в цій схемі майже відсутній культурний елемент. Утім, ця проста схема дозволяє констатувати: “четвірна транзиція” в Україні якщо й починалася, то не завершена. Не сформувалися стабільний демократичний лад і потужне громадянське суспільство, хоча стійкі елементи демократії, відкритості, громадської активності — очевидні. Натомість у сфері культури бачимо суперечливе співіснування різнорідних явищ, що впливають на зміни світогляду, вартостей і культурних практик.

Модифікуючи транзиційний підхід, візьмімо як гіпотетичні кінцеві пункти української транзиції такі “ідеальні типи” суспільного ладу та національної культури, на які могла б орієнтуватись Україна: тип “націоналізуючої держави”, сформований у Східній Європі в 1920–1930-х рр. із національною культурою на мовно-етнічній основі; тип модерної європейської нації-держави з відкритою національною культурою (частиною культури європейської); третій “ідеал” — Україна та її культура як складова частина “руського міра”, периферійна підсистема більшої культурної та політичної системи.

Транзиція за першим сценарієм виглядала б так: витіснення з політичного життя недемократичних та “неукраїнських” сил, ідеологія національного державотворення як офіційна; поєднання в економіці ринкових засад із протегуванням національному виробнику; у символічній сфері — мовна українізація, культурна деколонізація з розбудовою національного символічного та інформаційного простору. В Україні в останні роки робляться спроби здійснення реформ, близьких до змальованого “ідеалу”, та ще рано говорити про їх наслідки. У випадку транзиції за другим типом, її складниками мали би бути: багатопартійна ліберальна демократія;

роздержавлення економіки, включно з культурними індустріями; у символічній сфері — десовєтизація освіти й символічного простору (пам'ятники, топоніміка, музеї), але не адміністративними методами, а через досягнення суспільного консенсусу щодо цього. Системних реформ цього типу в Україні, по суті, не було, та це не означає, що вони були б успішними. Приклади таких країн, як Угорщина чи Польща, засвідчують: ліберальні реформи не є ані панацеєю від суспільних проблем, ані незворотними. А повернення до третього "ідеалу" вимагало б не конструктивної політики, а потурання діяльності російського бізнесу, ЗМІ тощо, які все зробили б самі.

Однак не ідеалізовані, а реальні процеси соціокультурних змін в Україні, позірно позбавлені системності, слід вважати не "транзицією в бік ідеалу", а трансформацією — явищем, що його розуміємо як взаємопов'язані зміни на різних ділянках суспільного життя, котрі можуть спричинити перехід від однієї (раніше сформованої) системи до іншої, ще незнаної, а можуть і не спричинити. Відповідно пропонується підхід до аналізу культурних змін у посткомуністичних суспільствах (за В. Катунаричем), що включає розгляд трьох рівнів згаданих змін: а) трансформація системи цінностей; б) символічні зміни — наприклад, у використанні історичної та культурної спадщини як засобу згуртування спільноти; в) інституційні зміни — наприклад, занепад старих інституцій у культурі, що їх змінюють нові, пристосовані до умов ринку.

Цей умовний ризик процесів змін на окремі рівні можна продовжити, додавши рівень трансформувannya повсякденних культурних практик. Огляньмо ж культурну трансформацію в Україні за минулі 25-30 років, керуючись цим підходом. Перед тим опишемо зовнішні (щодо культурної сфери) чинники, що впливають на перебіг культурних змін.

Соціальна структура: відбулося розмивання старих соціальних груп/класів (робітництва, колгоспників, інтелігенції), формування нових груп — дрібних і середніх підприємців, держслужбовців, безробітних. Це спричинило зміни у способі життя, в смаках і культурних практиках. Нечисленна група багатіїв, завдяки економічній вазі та суспільній ролі лідерів споживання, відіграє помітну роль у формуванні стилів життя. Поширені в цій групі моральний релятивізм і цинізм чимало спричинилися до дискредитації в суспільстві тих ліберальних вартостей, що їх традиційно пов'язують із політичними свободами та ринком. Головна економічна зміна — болісний перехід від планового господарства до ринку, відкритості у світ. Ринкові форми господарювання поширилися й на культурний сектор, із неоднозначними наслідками для творців та споживачів культури.

Головними змінами в політичній сфері стали розвал радянського ладу та здобуття незалежності, тобто — нові правові та політичні рамки для всіх форм суспільної діяльності. Вплив глобалізації: замість очікуваної деким (Ф. Фукуяма та ін.) перемоги лібералізму та гармонізації через уніфікацію прийшли болісні реакції у вигляді ізоляціонізму, правого популізму, релігійного фундаменталізму. Наслідком співіснування взаємно суперечливих процесів є не глобальна світоглядна гомогенізація, а описаний А. Аппадурі стан світоглядного розладу (disjuncture).

У культурі глобалізація породила повсюдність електронних медіа, до яких мають доступ мільярди людей. Це, з одного боку, призводить до певної гомогенізації культурних практик і знакових систем, а з іншого — створює можливості для поширення колись нішевих культурних практик поза межі “питомих” культур і спільнот. Меншим національним культурам глобалізація несе мас-культурну експансію великих країн Заходу, але, з іншого боку, — нові технології та форми креативності, відкриває світ перед маловідомими культурами, створюючи нові можливості для їх розвитку.

Як відбуваються трансформаційні процеси в Україні на чотирьох рівнях культурної трансформації — ціннісному, символічному, інституційному, повсякденних практик?

У системі вартостей — відхід від насадженого згори колективізму до поширення індивідуалістичних вартостей. На зміну радянським вартостям мали би прийти ідеали демократії й вільного ринку. Насправді ціннісна трансформація має фрагментарний і стратифікований характер, вона схожа на те, що називають негативною конвергенцією. Молодші покоління охопили індивідуалізм і споживацтво, натомість чимала частина старшого покоління “замо-розилася” в ностальгії за “старими добрими часами” СРСР.

На символічному рівні — небезконфліктне переосмислення, переозначення багатьох подій та постатей української історії, трансформація символічного простору, культурного канону. Символічні зміни втілювалися в таких практиках, як “реабілітація” та повернення в обіг раніш заборонених митців і творів, створення пам’ятників діячам та подіям, які раніше розглядалися як політично неприйнятні, усунення із символічного простору пам’ятників діячам радянської доби, перейменування вулиць і навіть міст. Цей процес не є безконфліктним наслідком суспільного консенсусу, бо й потребу в ньому породив брак згаданого консенсусу щодо власного минулого.

Інституційні зміни: найважливішими є поява комерційного, приватного сектора в культурі (ЗМІ, видавнича справа, шоу-бізнес), а також поширення нових, глобальних електронних медіа. Однак

політика держави досі зорієнтована на пряму фінансову підтримку суспільного сектора, до того ж незначну за розмірами.

Трансформація культурних практик: зміни у повсякденній культурі та дозвіллі українців спричинені, як згаданими вище соціально-політичними змінами, так і технологічними інноваціями (поширення електронних медіа), що спричинило занепад деяких традиційних культурних практик. Майнова прірва між багатими і бідними доповнюється прірвою культурною: “високе мистецтво” стає “культурою для багатіїв”, а незаможна більшість задовольняється телевизором. Нецілісність національного культурного простору посилює відмінності у системах цінностей, ідейних орієнтаціях, у джерелах суспільної інформації, що існують між окремими регіонами.

Але характер і масштаби культурних змін в Україні сьогодні визначаються не стільки внутрішньою динамікою її культури, чи цілеспрямованими зусиллями держави, скільки потужними зовнішніми чинниками. Це надає описаним змінам квазі-об’єктивного характеру: вони слабо залежать від свідомої волі нашого суспільства та дій влади.

***Summary.** In the 1990s, the process of socio-cultural change in Ukraine was often explained as that of quadruple transition (totalitarianism to democracy, planned economy to free market, Soviet Empire to nation-state, ethnic populace to modern nation). This scheme failed to include cultural change, it also proved to be rather utopian. Instead, a different approach to analysis of post-communist cultural change is used in this article, consisting in dealing with transformational changes on 4 levels: value changes, symbolic changes, institutional changees, finally, changes in cultural practices. Ukraine’s current cultural situation is described using this approach.*

**Ольга Даниленко**  
аспірантка КНУКіМ  
olya\_danilenko90@mail.ru

## **Еволюція традицій художнього оформлення українських готельно-ресторанних закладів**

Під готельно-ресторанним закладом розуміють комплекс спеціалізованих установ з надання широких послуг готельного проживання клієнта при забезпеченні його харчуванням через діючі при готелі власні підрозділи, зокрема, кафе, бари, ресторани тощо. Художнє оформлення готельно-ресторанного закладу являє собою удосконалення його естетичних характеристик через композиційне

формування та розширення простору завдяки дизайнерському колірному вирішенню його приміщень, використанню доречної художньої форми меблів й іншого обладнання, коректному застосуванню декоративних деталей, художньому освітленню тощо. Для упорядкування його різноманітних форм та елементів в єдине і гармонійне ціле з метою забезпечення вимог гостя щодо комфортності його проживання. Зазначене відбувається шляхом активного використання цінностей художньої культури, витворів мистецтва. Гостинними закладами у вітчизняній літературі з XVI ст. стали називатися міські будівлі з одного або двох поверхів, призначених для купецьких складів, лавок та помешкань. Традиції художньо-естетичного оформлення готельно-ресторанного закладу в різних культурах світу є відмінними залежно від певної історичної доби, географічного положення країни, особливостей її клімату, подорожування та комунікування людей, торговельно-економічних зв'язків тощо. Ще до початку нашої ери на землях Давнього Сходу та Середньої Азії формувалися основні принципи проектування та будівництва тимчасового житла гостинно-готельного типу. Їх можна вважати фундаментом майбутньої моделі житла прибуткового типу, для якого були характерні такі якості: постійне житло, тимчасове житло, стратифікація, блокування, поліфункціональність, секційність, зонування тощо.

Еволюція українських традицій художнього оформлення українських готельно-ресторанних закладів від корчми, шинку, корчми-заїзду, церковного гостинного двору до сучасних готельно-ресторанних комплексів — “Царьград”, “Мисливський двір”, “Верховина” (Київ), “Георг Палац” (Чернівці), “Айвенго” (Рівне), “Камелот” (Тернопіль), “Легенда (Івано-Франківськ) й ін. відбувалася з урахуванням специфіки історичних етнокультурних особливостей України та її природно-кліматичних умов. Слід зазначити, що практичну основу сучасних традицій у художньому оформленні готельно-ресторанного закладу було закладено саме в культурі стародавніх Греції та Риму. Величні споруди римських міст надавали державі історичного рельєфу. Завдяки цьому містобудівні канони та традиції декоративного мистецтва утвердилися на такому рівні, що їх дотримуються і на сучасному етапі, творчо розвиваючи і вдосконалюючи. Вироблені і відкриті в той час методики використання як природних (камінь, дерево), так і штучних (бетон) будівельно-оздоблювальних матеріалів дали змогу творчо підкріпити політ архітектурної думки, пробудження особистості художника. Тому значення античної архітектури в історії індустрії гостинності, еволюцію в її естетичному наповненні важко переоцінити. Давньоримська культура сприяла зародженню принципів західноєвропейського се-

редньовічного мистецтва. Своїми художніми зверненнями римські митці передбачили й мистецтво Нового часу. Архітекторами, скульпторами, живописцями епохи Відродження й наступних епох систематично вивчався й широко використовувався античний художній досвід на зразках давньоримської спадщини. Прямими спадкоємцями римської культури були візантійці, які, трансформуючи традиції римської спадщини, одночасно створювали раціонально розплановані міста, базилікальні й центричні купольні храмові будівлі із зображеннями виразних мозаїк та стінових розписів, будували благодійні заклади у вигляді притулків для прочан та подорожніх, жебраків і престарілих, сирітських будинків й ін., пізніше оцінених українським людом.

***Summary.** Traditions of the artistic and aesthetic design of the hotel and restaurant institution in the different cultures of the world are different depending on the certain historical era, geographical location, peculiarities of its climate, travel and communications of the people, trade and economic ties etc. The evolution of the Ukrainian tradition of the decorating design of the Ukrainian hotel and restaurant establishments from the korchma, shinok, church guest yard up to modern hotel-restaurant complex took place with the considering the specific of historical ethno-cultural peculiarities of the development of the Ukraine and its climatic conditions. The practical basis of the modern traditions in the decoration design of the hotel and restaurant facility was founded in the culture of the ancient Greece and Rome. The majestic buildings of the Roman cities provide the state the historical relief. Thanks to this the city planning canons and traditions of the decorative art established themselves at this level that they adhere at the present stage, creatively developing and improving.*

**Антоніна Дубрівна**

доцент КНУТД,

член НСХ України, м. Київ

antart@ukr.net

### **Абстрактне мистецтво як універсальна мова транскультурного діалогу**

В основі зображувальної мови абстрактного мистецтва лежить символ-код, який не має схожості з конкретним предметом, або поняттям, а виражає загальну сутність уявлення, ідею, гіпотезу та теорію. Ця зображувальна атрибутика, геометрична та біоморфна, наочно демонструє знаковий арсенал — специфічну форму само-

вираження індивіда та засіб трансляції інформації. Абстрактне мистецтво генерувалось у найдавніший період історії, як важливий аспект розвитку духовної культури людської цивілізації. Подальше становлення абстрактних символів концентрувалось в традиційних елементах орнаментики народної декоративної культури — складної художньої системи етнічної та соціальної ідентифікації. Сучасні глобалізаційні процеси, які направлені на формування нового рівня відносин між країнами, з інтеграцією національних культур в загальносвітову культуру, на основі поваги та толерантності, потребують універсальних засобів міжкультурного спілкування.

У контексті вищесказаного, творчість іспанського скульптора Карлоса Гарсія Лаос являє собою цікавий феномен з точки зору застосування абстрактного мистецтва в якості засобу транскультурного діалогу. Митця приваблюють прості геометричні форми, які скульптор вважає втіленням філософської думки загальнолюдського спрямування. Мінімум засобів і максимум наповненості — те, що є основною суттю абстрактного мистецтва. Масивність, стриманість, прості прямокутні обриси — образ матерії натхненної подихом життя, через строгість і чіткість форм якої жодним чином не проступають емоції або індивідуальність художника. Твори скульптора являють собою поєднання нескладних об'ємів, що демонструють розуміння глибини буття через геометрію.

12 листопада 2016 року в м. Умань, ініціативою жителів та за підтримки адміністрації міста, було реалізовано проєкт Карлоса Гарсія Лаос “Материнський інстинкт”, який представляє скульптуру — прямокутник з перфорованим просвітом та кулею всередині. Абстрактний за формою та концептуальний за змістом твір виражає невтомне материнське око, що споглядає, вболіваючи та протегуючи. Величний образ Березині, втілений через геометричну абстрактну знаковість, яку автор вважає абсолютним вираженням краси, універсальною мовою, зрозумілою людям різних етнічних, релігійних, політичних та філософських світоглядів. Скульптуру встановлено на гранчасту конструкцію, у яку, під час урочистого відкриття, кожен відвідувач міг покласти каміння з написом виявлення своєї шани до матері, залучившись до інтерактивного мистецького перфомансу.

Позитивний резонанс цієї мистецької події в спільноті м. Умані дає підстави констатувати, що абстрактне мистецтво, як унікальне культурне явище, яке за своїми функціями, методами відображення реальності, походженням, важливістю ролі в житті суспільства та людини, має глибокий гуманістичний зміст, та за рахунок спорідненості початкового історичного етапу культурної еволюції людства



виступає втіленням універсальної комунікативної матриці, яка зчитується на всіх культурних, соціальних та національних рівнях.

Таким чином, засоби абстрактного мистецтва є істинно унікальними. Елементарні прості форми складаються у своєрідну мову, що є універсальним методом встановлення корисних, з точки зору культури, взаємовідносин між країнами в умовах глобалізації. Можна стверджувати, що ця мова є первинною в системі особливих знаків. Ґрунтуючись на тисячорічній історії, пронісши через покоління візуальні коди на сучасному рівні, вона являє собою досконалу форму транслявання на загальнозрозумілому рівні головних цивілізаційних цінностей.

***Summary.** Abstract art been formed from the earliest period of human history. The basis of his figurative language is character code that no similarity to a particular subject or concept, but expresses the essence general idea, idea, hypothesis and theory. This figurative attributes, geometric and biomorphic, demonstrates symbolic arsenal, as a specific form of self-expression and individual means of broadcasting information. The creativity Spanish sculptor Carlos Garcia Lahos is an interesting phenomenon in terms of use abstract art as a means of trans-cultural dialogue. November 12, 2016 in the city Uman, on the initiative of residents and support the city administration, the projects of the Spanish artist's "Maternal instinct", which presents sculpture — a rectangle with a perforated clearance and the ball inside. Abstract conceptual form and in content tireless work expresses maternal eye that looks as concern and protection. The means of abstract art is truly unique. Elementary simple forms composed a specific kind of language that is universal method of establishing useful in terms of cultural relations between the countries under globalization.*

**Наталія Жукова**

доктор культурології, доцент, зав. відділом  
етнокультурології та культурної антропології  
Інституту культурології НАМ України  
natninal@yandex.ua

## Модель “семіотичної гри” у творчості Г. Нормінтона

Семіотика як наука про створення, побудову та функціонування різних знакових систем, що зберігають та передають інформацію, виникає і отримує свій розвиток у XX столітті. Можна навіть стверджувати, що семіотика є однією з базових наук цього часу, адже, спираючись на міжнауковий підхід, вона застосовує ідеї та методи, що “одночасно підходять для опису інших об'єктів гуманітарної сфе-

ри". Виникнення семіотики виражало об'єктивну потребу розвитку наукового знання, оскільки кожна окрема наука не в змозі "вичерпати" всі глибини бездонної культури. Семіотика ж "черпає свій матеріал із лінгвістики, кібернетики (з теорією інформації), біології, психології, суспільствознавства (етнографії та соціології), історії культури, літературознавства, але також і "віддає" в свою чергу цим наукам свої узагальнення". Не зупиняючись докладно на історії становлення та розвитку семіотичної науки протягом XX століття, зауважу, що для розуміння сучасної культури (кінець XX — початок XXI століття) — її смислів, комбінацій того, що висловлено, і того, що мається на увазі, — метод семіотичного аналізу є "чарівною паличкою", за допомогою якої розкриваються сенси, смисли, зашифровані у текстах. Підкреслю, що під текстом сучасна культура вважає усе. І у цій ситуації масова культура звертає увагу на загальну форму, в якій знаки виражають поверхневу сутність (наприклад, престижно — непрестижно), хоча і масова культура теж має значну кількість конотатів, а елітарна — "відсилає" до безлічі інших знаків, які не лежать на поверхні і якими насичений простір. Такий стан речей можна пояснити перевантаженістю сучасної культури інформацією, як безпосередньою, так і закодованою в тих чи інших знаках, яку необхідно "прочитати", щоб зрозуміти. Шукаючи шляхи до оновлення, сучасна культура запозичує знаки і тексти з інших епох та культур, використовуючи їх і жонглюючи ними, намагається створити своє знакове поле, що іноді їй вдається.

У мистецтві відбувається така ж ситуація: масовий її бік (престижність — непрестижність) залишаємо поза увагою, а спробуємо розібратись із "семіотичною грою". Саме "грою", адже знакова насиченість повсякдення — мова поглядів (окулесіка), запахів (ольфакція), їжі (гастіка), торкань (гаптіка), жестів (кінесіка) — переплітається тут із безліччю знаків-кодів, що "перекидають" один до одного ті чи інші смисли, підтексти: конотати конотатів, через що виникає відчуття жонглювання інформацією, яку вони в собі несуть. Одним із творів, в якому ця "гра" простежується досить яскраво, є роман сучасного англійського письменника Грегорі Нормінтона "Корабель дурнів". Вже сама назва роману відсилає читача, по-перше, до відомої однойменної картини І. Босха і дає право припустити, що зміст якийсь буде пов'язаний із сюжетом картини. В певній мірі ці припущення виправдовуються: один із героїв розповіді монаха — Менестрель — згадує ім'я свого колишнього хазяїна — Себастьяна Бранта, — який "був людиною в усіх відношеннях гідною, але музику зовсім не сприймав". Це згадування можна вважати своєрідним привітанням сучасника І. Босха — С. Бранта, автора сатиричної

поєми “Корабель дурнів” (“Das Narrenschiff”), що була досить популярною серед представників інтелектуальної еліти Північної Європи, (а однойменна картина нідерландського живописця є, скоріш за все, ілюстрацією до цієї поеми). Назва твору відсилає не тільки до І. Босха та С. Бранта, адже у багатьох міфологічних традиціях зустрічається символ корабля. Що стосується дурнів, то тут одразу ж не можна не згадати про середньовічні карнавали, під час яких кожна людина отримувала права блазнів і дурнів: тобто можливість пародіювати, передражнювати, баламутити, критикувати, іншими словами, відбувалась інверсія ролей, суспільних відносин, полярність нормам поведінки. До речі, слово “карнавал” іноді виводять із латинського *carrus navalis* (*carrus* — корабель, колісниця, плуг, *navalis* — морський). У цьому випадку назва “Корабель дурнів” та слово “карнавал” є тотожними і взаємозамінними. Розмірковування над романом “Корабель дурнів” наводить на думку, що “семантична гра” як метод написання та аналізу твору, є формоутворюючою складовою, адже саме конотати, що виникають за її (“семантичної гри”) допомогою, стають чинником, об’єднуючим клаптики тексту-симулякру. “Семантична гра” Г. Нормінтона — це іронія щодо трансестетики з її прагненням зрівняти межу між мистецтвом та не-мистецтвом. У романі Г. Нормінтона посилання переважно зводяться до сміхової середньовічної культури. Якщо, за висловом М. Бахтіна, сміхова культура середньовіччя була значною мірою драмою театрального життя (спарювання, народження, зростання, їжа, пиття, випорожнення), але драмою не індивідуального тіла, а великого родового народного тіла — для тіла такого типу народження і смерть не є абсолютним началом чи кінцем, а лише моментом його безперервного зростання і оновлення, що нерозривно пов’язані зі свободою як сміху, так і самого тіла, то сучасна культура зразка постмодернізму звільнена від усіх умовностей, і стан “світ навиворіт” (карнавалізація) у всіх сферах життя є її повсякденням. Рівень потенційної інформативності сучасного мистецтва залежить від реципієнта (учасника комунікаційного процесу — за У. Еко або діалогу — за М. Бахтіним), адже конотати текстів — це міра можливості вибору. І в даному випадку не можна не погодитись із У. Еко в тому, що інформація (в широкому сенсі цього поняття, навіть і “семантична гра”) — це не стільки те, що говориться, скільки те, що може бути висловлено.

**Summary.** *A model “semiotic game” in creativity of G. Norminton. Semiotics as the science of the establishment, organization and functioning of various sign systems that store and transmit information arises and gets its development in the twentieth century. To understand modern culture (end of*

*XX — beginning of XXI century) — its meaning, combinations that expressed, and that implies — a method of semiotic analysis is the “magic wand” with which disclosed meanings, meanings encoded in texts. Contemporary culture, looking for ways to update, borrows characters and texts from other eras and cultures. She uses them, juggling them, trying to create their symbolic field. In contemporary art there is the same situation that could be called “semiotics game”. One of the works in which this “game” can be traced quite clearly, is a novel of contemporary English writer Gregory Norminton “Ship of Fools”.*

**Ірина Зубавіна**

доктор мистецтвознавства, професор,  
член-кореспондент, учений секретар  
відділення кіномистецтва НАМ України  
kinoira@ukr.net

## **Філософування екраном**

Важко заперечувати, що протягом останнього століття саме кінематограф великою мірою визначає шляхи розвитку суспільства й духовності людини. Чим далі, тим більше екран (кіноекран, телеекран, екран комп'ютера тощо) слугує проявником часу, деталі якого поза нараціями проростають із самої атмосфери екранного видовища. Працюючи не стільки з матеріалами, носіями, технологіями, скільки з ідеями, сучасний кінематограф стає актуалізатором смислів, наближаючись тим самим до насущних завдань пост-класичної філософії. Водночас варто наголосити: замість пошуків в екранних творах вишуканої філософської начинки (ідеями Юнга, Фрейда, Лакана, Бодріяра, Сартра, екзистенціалістів тощо) за технологією, що її формували десятиліттями представники кінознавства та мистецтвознавства, нині спостерігається наближення кінематографа і філософії, що дає нам підстави запровадити неологізм *cinesophia*, або кінософія. На відміну від філософування у кінематографі, під кінософією розуміємо “філософування кінематографом”. Попри те, що термінологічно поняття наразі не було оформленим, по суті його легітимізація відбулася з подання С.Жижека та Ж.Дельоза. Нині, коли філософія ніби “розлита” / “розчинена” у всьому просторі культури, сучасний кінематограф філософує фільмами, митцями, глядачами, безжально руйнуючи, змінюючи непорушні, здавалося би, смисли, піддає рефлексії й переосмисленню усталені знання про світ і місце людини у ньому, намагається унаочнити своєрідний “розрив” — віднайти кількісно-якісну межу переходу від узвичаєної

“норми” до девіацій (у тому числі нових форм мислення, нових ідей, що виходять за межі соціальних стереотипів) тощо.

Екранне мистецтво не просто відкриває нові обрії філософування, а шляхом інтуїтивних осяянь митців часом навіть випереджає наукову думку, руйнуючи тим самим міф про елітарність та “першорядність” філософії з притаманними їй “здоланням часу” й нескінченним “самозапереченням”. При цьому кінематограф як справжній приборкувач часу-простору, опанувавши новітніми технологіями, остаточно ствердив свою спроможність створювати час і простір “із нічого”. Понад це — “любомудріє”, вирване з герметичності кола утаємничених філософів, відкрило непередбачувані перспективи у дослідженні сутності й сенсу людського буття, виявленні витоків й кінцевої мети подій, розкритті або й “протезуванні” смислів, почуттів, поведінкових реакцій: екранні тексти виявляються переконливішими за філософські трактати. Зрівнявши з категоріями і поняттями художні образи й метафори, екран у пошуках “справжнього” людського буття створює ілюзорний світ — відчужені, перетворені форми реальності.

Одним із філософів, хто намагався мислити за допомогою кіно, був Ж. Дельоз. Справжній синефіл, він чи не першим приписав кіно високий теоретичний статус. Час виправдав такі передбачення: за втрати довіри до будь-яких нарацій, ідеї припинили користуватися словами. Викладені у рафінованих мистецьких формах, вони не стільки інтелігібельні, скільки зчитуються на інтуїтивно-чуттєвому рівні з наступним урівноваженням глибокого емоційного переживання зусиллями рацію задля досягнення інтелектуально-емоційної рівноваги. Мислетворчий процес у контексті сучасної кінософської рефлексії не призупиняється попри помітне тяжіння екрана до викладу ідей все більш економними засобами (редукція, згортання спрощених форм тощо), адже софійне знання в кіно проростає не стільки з нарації, скільки з самої атмосфери, з окремих деталей, що внаслідок/завдяки надмірності екранного зображення стають німими свідками або свідченнями у нескінченній прецесії симульованих тотожностей.

*Summary. It is hard to deny that in the last century cinema is largely determines the ways of society and spirituality. Modern cinema is actualizations meanings, thus approaching to the pressing problems of post-classical philosophy. Screen has equalizing categories, concepts and artistic images. Cinema creates illusory world — alienated converted form of reality and opens unexpected perspectives in the study of the nature and meaning of human existence, detection and prosthetic meanings, feelings and behaviors: cinematographic works is more convincing than philosophical treatises. Now*

*we see approximation of cinema and philosophy. This allows us to introduce the neologism cinesophia, or kinosophia. This is not a film adaptation of philosophical ideas, but philosophizing directly via the screen*

**Володимир Іванишин**

аспірант НУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого  
drzedd@gmail.com

## **Інноваційні методики в системі управління сценічним мистецтвом**

Багатоаспектність управлінської складової у сценічному мистецтві детермінована людяністю і гуманністю, з одного боку, та критичним прагматизмом у пошуку найефективніших рішень з іншого. Багато наукових досліджень в галузі ефективності управління сценічним мистецтвом, проведених ще за радянських часів І. Безгіним, В. Жидковим, Б. Кільціо, Ю. Коганом, та ін. стали базисом галузевих методик та застосовуються у практиці і по теперішній час. Однак зміна зовнішніх умов функціонування, прогрес інформаційно-технічних засобів, ускладнення соціальних відносин вимагає від театральних підприємств постійної рефлексії відносно принципів, функцій, логіки управління задля його еволюційного розвитку. Сценічне мистецтво, на відміну від матеріальної сфери виробництва, не дозволяє розглядати глядача, як кінцевого споживача “духовного продукту”, так само як і випуск вистави не означає закінчення функції театру. А кінцевий результат і цілі діяльності театральних підприємств лежать у сфері виховання людини і громадянина, що викликає додаткові складності в оцінці ефективності їх функціонування. У зв’язку з цим намітилася тенденція до стагнації, коли старі методи управління втрачають свою ефективність, а новаціям в управлінській методології і науці не надається необхідна увага.

Останнім часом можна спостерігати синергетику філософських методів з багатьма іншими науками. Взаємопроникнення методологій дозволяє управлінській галузі і через використання інноваційних підходів, гармонійно трансформувати усталені традиційні методи з врахуванням найкращих світових надбань науки. Застосування міждисциплінарного підходу є визначальним напрямком сучасної наукової думки, що дав підґрунтя виникненню та розвитку таких теорій як: Organization Development (OD) — “організаційний розвиток”, що є довгостроковою програмою з вдосконалення можливостей у вирішенні проблем, та постійного розвитку, особливо через підви-

щення культури організації з застосуванням прикладних наук про поведінку, в тому числі і теорії операцій; Theory of Constraints (ТОС) — “теорія обмежень” Еліяху Голдратта, в основі якої метод пошуку та цілеспрямованого впливу на ключове обмеження системи, що зумовлює її успішність і ефективність в цілому; та інших.

В методологічному аспекті філософська складова управлінської теорії не обмежується знаннями онтологічних принципів, але потребує й практичного використання сучасних наукових парадигм, системологічного напрямку та синергетиці. Вагомим науковим підґрунтям яких стали роботи Л. фон Берталанфі (Загальна теорія систем), О. Богданова (Тектологія), А. Пуанкаре (Топологія) та ін.

Удосконалення методів управління в галузі мистецтва і застосування нових економічних теорій не можливе без врахування і аксіологічного аспекту, який має стати вирішальним на тлі постановки цілей та шляхів їх здобуття. Трансляція загальнолюдських цінностей і досвіду людства у майбутнє має бути гранично ефективним, забезпечуючим колективам якнайкращі умови для розкриття власних творчих можливостей.

З огляду на викладений феномен можемо ствердити, що прогресивне вдосконалення управління сценічним мистецтвом, що ґрунтується на іноваційних методах та системному підході у розумінні мистецької організації, як структури здатної до самоорганізації та безперервного покращення, може відіграти значну роль у розбудові інституту управління в галузі мистецтва.

**Summary.** *Considering the above phenomenon can argue that progressive of improving the management of performing arts with innovative methods and systemic approach to understanding art organizations as structures capable of self-organization and continuous improvement, can play a significant role in the development of Institute of management in the field of Art.*

**Анастасія Канівець**

старший науковий співробітник МТМК України,  
аспірантка КНУТКиТ імені І. Карпенка-Карого  
ana.pashchenko@gmail.com

## **Національна традиція в сучасному українському кіно (на матеріалі фільмів О. Саніна)**

Репрезентація національної культури — проблема, актуальна для кіномистецтва будь-якого періоду, проте специфічна у різні часи. Так, в ранньому (“дореволюційному”) кіно українська темати-



ка виконувала атракційну, розважальну функцію, але разом із тим популяризувала українську традиційну культуру.

У радянський період фільми з українською тематикою відіграють уже функцію національної саморепрезентації: виникає феномен “українського поетичного кіно” — стрічок, що в умовній, образній формі, передавали ключові моменти національної історії й культури, національне світовідчуття, картину світу. В умовах колоніального статусу це також виконувало важливу функцію культурного самозбереження.

Зі здобуттям політичної незалежності “захисна” роль кіно стала помітно менш значущою. Поетичне кіно, розвиток якого адміністративними методами у 1970-х рр. було припинено, у старих формах не відродилося. Натомість його здобутки став активно використовувати кінематограф 1990–2000-х рр. відповідно до культурної специфіки свого часу. Кінострічки цього періоду мають виразні ознаки постмодернізму й постструктуралізму.

Стильові риси українського поетичного кіно, зокрема характерні для нього образи й мотиви, ще в 1980-х рр. трансформувалися в те, що І. Зубавіна визначила як перехід з “образного” в “емблематичне”, з власне “поетичного”, невловимого і багатозначного — в алегоричне, такий собі код з легко зчитуваних культурних знаків.

У 1990–2000-х рр. репрезентація національної картини світу, культурних образів-знаків зазнала нових трансформацій; зокрема, у низці кінострічок відбувся перехід до творення нової поетики. При цьому значущі культурні образи почали переосмислюватися. Яскравими репрезентантами цього стали кінофільми О. Саніна “Мамай” (2003 р.) і “Поводир” (2015), в яких автор звернувся до ключового образу української музичної культури — кобзаря. Перша стрічка в умовній образній формі пропонує картину народження кобзи. Інструмент тут з’являється на перетині двох культурних світів — осілого, землеробського, українського, і скотарського степового; на двох мелосах — українському і татарському — побудований і звуковий ряд стрічки. Таким чином, на противагу панівній європоцентричній парадигмі українського культурного простору репрезентується інша значуща його складова — Схід. Відступає автор і від традиційного образу самого носія кобзарської культури: на відміну від стереотипу старого або скаліченого кобзаря-професіонала, що існує в тісному контакті з соціумом (виконує функцію “голосу народу”), Санін показує молодого воїна, для якого музикування стає інструментом медитативного самозаглиблення, самопізнання. У “Поводирі” режисер, пропонуючи вже традиційні кобзарські образи, звертається до історії їхнього нищення тоталітарним режимом. Тут кобзар постає вже

в соціальному вимірі, як інструмент збереження національної традиції, опору уніфікаторській імперській культурній політиці — що, будучи стереотипним у суспільній думці, досі не отримувало адекватного відображення у кінематографі.

**Summary.** *The text is devoted to some aspects of representation of the Ukrainian traditional culture in the cinema of different historical epochs, such as the periods of the early cinema, the Soviet cinema and the Ukrainian cinema of 1990-2000's. Special attention is given to the creative work of Oles Sanin as the characteristic example of representation of the traditional Ukrainian musical culture. It is considered how his films "Mama" and "Povodyr" reflect the phenomenon of "cobzarstvo". The first film in symbolical poetical form shows the originating of cobza at the frontier between ethnic Ukrainian territory and Step. The film also contradicts stereotypical image of a cobzar as an old cripple man singing in front of the crowd, showing instead the young warrior for whom music is a method of not socialization but of the meditative self-analysis. On the contrary, "Povodyr" resembles the social role of cobzars. The story of repressions against them in 1930's demonstrates the political aspect of the Ukrainian traditional musical culture as the instrument of the cultural self-preservation and opposition against the imperial cultural politics.*

**Людмила Карпова**

кандидат педагогічних наук,

професор КНУКиМ

lkarpova@voliacable.com

## **Інтегративна функція українського обрядового свята**

Протягом століть обрядові свята були єдиним засобом прилучення людини до художньої творчості. І це не дивно, адже святково-обрядова сфера духовної культури виступає потужним соціокультурним інтегратором кожної нації або народу. Вона фіксує вузлові події суспільного й особистого життя кожної людини. Відтак наукове дослідження естетики української святкової обрядовості є незаперечно актуальним саме нині, у період утвердження національних рис на всіх рівнях суспільного життя.

Святково-обрядові форми еволюціонували як специфічний спосіб відтворення й закріплення соціальних і духовних цінностей, урочиста й надбудована сфера життєдіяльності суспільства — важливий засіб спілкування. І це природно, адже обряди й обрядові дії є передусім продуктом народної художньої творчості. Основною функцією свят усіх народів, зокрема українського, є універсальна соціокуль-

турна інтеграція. Тому для всіх історичних періодів — від первісно-общинного до постіндустріального — є характерним відображення у святах і обрядах реального життя людини, її ролі у навколишньому середовищі — природному і штучно створеному.

Нині, з утвердженням державної незалежності України, народні свята й обряди впевнено повертають собі той прадавній, глибинний світоглядний зміст, який є основою їх виникнення. Вони щоразу більше постають як концентроване утілення світоглядної культури нашого народу, символічний, образно-чуттєвий засіб акумулюючі багатовікових духовних цінностей. Зокрема, відновлюється їх сутнісний зв'язок із релігійною обрядовістю, завдяки якій розкриваються механізми народної обрядотворчості та її інтегративної функції у розвитку і задоволенні сучасних духовно-естетичних потреб суспільства. Запровадження християнства у Київській Русі у греко-візантійському його варіанті позначилося утвердженням низки предметно-культових стереотипів (благоговіння перед іконами й нетлінними мощами, проведення церковних ходів, цілування хреста тощо). Проте особливо відчутний вплив на неофітів справляло мистецтво святкового богослужіння. Його театралізованість, розкішне вбрання духівництва, коштовні прикраси й натхненний багатоголосний церковний спів сукупно сприяють досягненню стану емоційно-психологічної піднесеності. Релігія як компонент культури промовляла до людини архітектурою храмів, іконою й фрескою, акапельним співом, облаченням священика й зворушливою величчю літургії. Молитва є лагодою душі й утіленням надії, символом єднання смертної людини з вічністю.

Таким чином, дослідження естетики святкової обрядовості українців у контексті соціокультурної інтеграції засвідчує своєрідність обрядового свята як особливого виду людської діяльності, в результаті якої інтегративна функція обрядової культури виступають механізмом органічного розвитку суспільства, прогресивної соціальної трансформації.

З огляду на це життєві факти й ситуації є важливими для обрядового свята винятково у контексті їх естетичної цінності, тобто тієї цінності, яка, будучи випробувана засобами чуттєво-художнього сприйняття людини, залишила в її душі глибокий слід і вразила її уяву як щось справді значуще, важливе, цінне. У результаті цього реалізується співвіднесення реального життя із суспільними ідеалами, що визначають соціально-естетичну цінність обрядового свята й дають поштовх його художньому осмисленню. Святково-обрядова сфера духовної культури кожного народу задовольняє потреби людей у масовому спілкуванні й спільному переживанні переламних

моментів історії його батьківщини й особистого життя, органічно вплетеного у загальний потік соціальних процесів. Тому сімейно-обрядові свята слід вважати потужним соціокультурним інтегратором і фактором пізнання мистецтва при розробці моделей художніх образів обрядодії, відтворенні інтегративної цілісності світової художньої культури.

**Summary.** *For centuries, the ritual celebrations were the only means of the initiation rights to the art. This is not surprising, because the festive and ritual sphere of the spiritual culture is a powerful socio-cultural integrator of every nation or people. It fixes the knot events of the public and private life of every person. Now, with the approval of the state independence of the Ukraine, the folk festivals and ceremonies surely reclaim the ancient, profound ideological content, which is the basis of their origin. They are seen as more and more concentrated embodiment of the ideological culture of our nation, symbolic, figurative and sensual means of the accumulation of the centuries of spiritual values. In particular, their essential connection with the religious rituals is reduced through which the mechanisms of the people's creation and integrative functions in its development and satisfaction of the modern spiritual and aesthetic needs of the society is disclosed. The family holiday rituals should be considered as a powerful integrator and socio-cultural factor in the development of the knowledge of the art models of the images of the ritual act.*

**Олександр Клековкін**

доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач відділу науково-творчих досліджень,  
інформації та аналізу ІПСМ НАМ України  
olehander@gmail.com

## Ідоли ринку і сакральні порожнечі нарцисизму

Ідолами ринку (площі) Френсіс Бекон називав забобони, котрі “проникають у людську свідомість в результаті мовчазної угоди між людьми про встановлення значення слів та імен”. Мовою інформації танці довкола них ідолів можна назвати інформаційним шумом, тобто повідомленнями, що не несуть корисну інформацію, містять загальновідомі або перекручені відомості, мають зміст, який неможливо зрозуміти; це паразити свідомості, котрі на комп'ютерному сленгу називають спамом, фейком, флеймом, флудом, мемом (медіа-вірус) і т. ін. Джерела з історії театру перенасичено шумом — інколи свідомо організованим. Отже, завдання дослідника — виокремити з цього шуму, зазвичай підпертого традиціями, забобонами й

авторитетами класиків, бодай кілька бітів інформації; знешкодити шум, виявивши замовника, виконавця і способи, якими вони створили шум. Шум — це не лише свідомо організоване приховування інформації, це також нечіткі поняття, зміст яких кожен розуміє на свій лад, а об'єкти, що описуються цими поняттями, не може бути ідентифіковано. Приміром, семантичне наповнення понять злет, занепад, духовність, покращення, кітч, рецепція, геніальний (конгеніальний, видатний, визначний), художній (високохудожній) мерехтить і потребує уточнення ознак, за якими вони вимірюються, тобто об'єктивізації шляхом перейменування, виокремлення ознак і використання додаткових процедур аналізу (анкетування, експертних оцінок тощо). Те саме стосується багатьох фахових понять на кшталт образ вистави, атмосфера, підтекст, другий план, нечітких жанрових визначень тощо, адже об'єктивно їх не існує, вони народжуються — різними у сприйнятті різних спостерігачів. Зведене на базі подібних хитких понять дослідження стає таким чином спекуляцією, тобто гучним шумом — музикою для глухих.

Все це створило передумови для виокремлення самостійного напрямку досліджень — вивчення історії термінів (нім. *Begriffsgeschichte*), який дістав поширення у 1960-х — передусім завдяки зусиллям Райнгарта Козеллека. Ці дослідження, врешті, стали цілком логічною відповіддю практиків на репліку Людвіга Вітгенштайна про мову, межі якої означають межі нашого світу.

Ризик опинитися у полоні панівних, сакралізованих “громадською думкою”, філософських або історико-політичних концепцій стає сьогодні надзвичайно високим, адже, — писав Славою Жижек, — боротьба за ідеологічно-політичну гегемонію — це завжди боротьба за привласнення термінів, які самі по собі сприймаються як аполітичні, ніби перебувають за рамцями політики. Ключовим у цій репліці є слово “ніби”, що означає подібність, симулякр смислу і залежність від інформаційного шуму. Адже “смысл”, який не відповідає на жодне запитання, не є смыслом (те, що на жодне запитання не відповідає, — писав М. Бахтін, — позбавлене смислу) і, на думку М. Гаспарова, свідчить про нарцисизм. Уникнути нарцисизму — означає відмовитися від красномовства на користь точного знання, незважаючи на те, що, у порівнянні з ефектним релігійно-догматичним, точне знання може видаватися надто “банальним”, “приземленим” і “непоетичним” — як формула  $E=mc^2$ ; це приблизно така сама різниця як між двома способами використання очей — або розплющувати їх для того, щоб дивитися і бачити, або для того, щоб “грати очима”, як казали у старому українському театрі, тобто кокетувати.

**Summary.** Francis Bacon called the superstitions, which penetrated into the human consciousness as a result of the tacit agreement of people on defining the meaning of words and names, idols of the marketplace. In computer science parlance, dancing around these idols can be called the information noise, that is, the messages with no useful information; they are the consciousness parasites, which in computer slang are called spam, fake, flame, flood, meme (media virus), etc. The sources of the theatre history are overfilled with the noise — sometimes it is deliberately organized. For example, the semantic content of such concepts as the rise, fall, spirituality, improvement, kitsch, genius (congenial, prominent, outstanding), artistic (highly artistic) is flickering and needs clarification of features, based on which it can be measured, that is, objectification. It concerns a lot of specialized terms, such as the performance image, atmosphere, subtext, background, as well as the unclear genre definitions, etc. The reason is the fact that they don't exist objectively, they are born differently in the perception of a different audience. The research based on such precarious concepts becomes a speculation, the so-called loud noise, the music for the deaf or the coquetry.

Дарія Коваль

магістрант КНУКіМ

wisna23@i.ua

## Проблеми збереження культурної спадщини Поділля

Поділля є надзвичайно цікавим туристичним регіоном з точки зору культурної спадщини та національних культурних надбань. Численні замки, фортеці, сакральні споруди, архітектурні пам'ятки, музеї, культурно-мистецькі установи регіону яскраво презентують багату історію краю та являються надзвичайно важливими для цілісної презентації українського туристичного продукту на міжнародній арені. Але, на жаль, потужний історико-культурний потенціал України не використовується повною мірою, в зв'язку з наявністю ряду значних проблем в даній галузі.

На сьогодні слід відмітити досить низький рівень державного менеджменту у сфері охорони та збереження культурних об'єктів, у просуванні культурно-рекреаційного бренду національної спадщини. Причиною є інерція адміністративного управління, брак актуальних інформаційних й інтелектуальних технологій та в значній мірі недостатність відповідного фінансування галузі. Внаслідок браку коштів реставрація та ремонт пам'яток проводились в недостатніх обсягах, тому нині до 50–70% об'єктів історико-культурної спадщини Поділля мають незадовільний технічний стан, до 10 % —

аварійні. Тому в даній статті буде розглянуто проблеми збереження історико-культурної спадщини Поділля та запропоновано способи для формування ефективних фінансових механізмів реставрації. З кожним роком проблеми збереження національної культурної спадщини набувають все більшого значення. Свідченням того є подальше вдосконалення нормативної бази пам'ятко-охоронної діяльності, зокрема базового Закону України "Про охорону культурної спадщини", суттєві доповнення до якого з'явилися у 2010 році у вигляді нового закону.

Одним з яскравих прикладів вирішення проблем зі збереженням культурної спадщини Поділля є діяльність уповноваженого органу з питань охорони культурної спадщини — управління культури, туризму і курортів облдержадміністрації на території Хмельницької області, яким було розроблено Проект моніторингу пам'яток нерухомої культурної спадщини Хмельницької області із залученням відповідних спеціалістів, представників ЗМІ та телебачення.

Проект моніторингу передбачає проведення перевірки стану, раціонального використання, пристосування пам'яток та об'єктів, наявність самовільної перебудови, проведення земляних робіт в охоронних зонах та історичному ареалі пам'яток. А також порушень законодавства у сфері охорони культурної спадщини. Реалізація Проекту має дати інтенсивний поштовх передусім — формуванню в українському суспільстві шанобливого ставлення до історико-культурних надбань, усвідомлення великої необхідності збереження їх для нинішнього і майбутнього поколінь як необхідного чинника патріотичного виховання, підтримання національно-культурної самобутності як українського народу, так і всіх інших народів і національних груп, які проживають на території України [3].

Слід також запроваджувати Загальнодержавні програми охорони культурної спадщини, які дозволять забезпечити охорону та сучасний стан збереження об'єктів історико-культурного надбання. Програми передбачатимуть комплексне вирішення актуальних проблем збереження культурної спадщини України, забезпечення його ефективної взаємодії з державними та громадськими інститутами, що провадитиметься в рамках програми.

Об'єднання ресурсів держави, місцевих громад, волонтерських організацій, громадських організацій, наукових і архівних установ дозволить забезпечити ґрунтовне дослідження, збереження та ефективне використання об'єктів культурної спадщини, популяризацію історичних і культурних надбань, виховання шанобливого ставлення до культурної спадщини. Доцільно було б запозичити корисний досвід із залучення своїх громадян до спроб країни зберегти власну



історичну і культурну спадщину в Великій Британії. Найважливішою і найвпливовішою організацією в галузі охорони пам'яток є так званий національний траст, який стежить за схоронністю будівель, які становлять історичну цінність, заповідників, інтер'єрів та старожитностей, зразків паркового мистецтва. Національний траст підтримує все це в належному порядку. Звісно, на таку діяльність потрібні кошти. Національний траст не отримує урядових коштів, а має у своєму розпорядженні пожертви від окремих осіб та комерційних організацій. Трапляється так, що національний траст згадують у заповітах. Але основний дохід — кошти, отримувані від членів національного трасту, які сплачують за одну людину 40 фунтів стерлінгів щороку (60 євро або 75 дол.) чи 73 фунти стерлінгів (105 євро або 135 дол.) за сім'ю. Деякі люди у вільний час працюють на благо національного трасту — чистять канали, прокладають шляхи, обслуговують відвідувачів історичних місць і будівель, збирають кошти на місцевому рівні.

Отже, розглянувши перелічені варіанти щодо вирішення проблем збереження культурної спадщини Поділля, можна зробити такий висновок, що варто вдумливо обмірковувати діяльність починаючи з малого. А зберегти треба багато що: і старовинні поміщицькі садиби, і замки, і народні традиції, і будівлі, і парки, і заповідні зони, і сільську архітектуру. Держава може зробити перші кроки до створення Загальнодержавних програм, проектів, національного трасту, враховуючи технічні деталі (для цього потрібне розуміння місцевих законів та порядків), але процес цей сам по собі може об'єднати багатьох громадян країни.

**Summary.** *Skirts are very interesting tourist region in terms of cultural heritage and national cultural heritage. Numerous castles, fortresses, sacred buildings, architectural monuments, museums, cultural and art institutions in the region clearly present the rich history of the region. listed options considered to solve the preservation of cultural heritage skirts can make a conclusion that it is necessary to carefully consider the activities starting small. And we must keep much: the old estates and castles, folk traditions and buildings and parks, and conservation areas and rural architecture. The state can take the first steps towards creating national programs, projects, national trust, given the technical details (this requires an understanding of local laws and orders), but this process alone can unite many citizens.*

**Христина Костюк***викладач, старший лаборант кафедри кінознавства**КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого**Kostuk/kristina@gmail.com*

## **До питання розмежування жанрів трилеру, хорору і фантастики в сучасному кіномистецтві**

У розмежуванні хорору із трилером та фантастикою типовим є диференціювання за певними зовнішніми ознаками: кінознавці традиційно обмежує територію фільму жахів переважно містичними і надприродними сюжетами (тоді як у сюжетній парадигмі трилеру здебільшого домінує певна реалістичність). Один із представників такої позиції Н. Керрол вказує, що, якщо головним злочинцем є не фантастичне чудовисько, а наприклад, серійний вбивця, цієї обставини достатньо, щоб віднести картину до розряду трилерів. А. Горних виявляє й істотний фактор споріднення між цими значеннями на ґрунті властивостей емоції жаху в літературних основах.

Ще у літературознавчих працях “страшні оповідання” розподіляються на два типи. Зокрема, Г. П. Лавкрафт у есеї “Надприродний жах у літературі” диференціює оповідання на літературу космічного жаху, сповнену атмосферою присутності невідомих, моторошних сил, та зовнішньо схожий, проте з психологічного погляду зовсім інший тип літератури, що породжує цілком земний, фізичний страх. Таким чином, Лавкрафт, хоча й розмежовує оповідання згідно з природою страху, який вони викликають, та технологією впливу на реципієнта, тим не менше не ставить під сумнів їх жанрову належність до вказаної категорії, опираючись на рушійну силу, що зумовлює виражальні засоби та загальну композицію твору. Такий підхід вбачається цілком доцільним застосовувати і при жанровому аналізі хорору в кіно. Втім, доволі чітке розмежування присутнє у теоретичних роботах упритул до 1990-х років, коли у зв’язку з численними внутрішньожанровими мутаціями, небаченою раніше поліфонією та тотальним розмиттям кордонів жанрів, як глядач, так і критика ставлять знак рівності між трилером та хорором, убачаючи в цих поняттях жахи в усіх їх проявах. Слід звернути увагу, що для різних жанрів базові жанроутворюючі елементи коріняться у різних пластах структури, залишаючи простір для практично довільного змішання жанрів чи жанрових ознак. Так, наявність певного зумовленого науковим припущенням антуражу є базовим для фантастики, для хорору атрибутіка у вигляді присутності чудовиськ або “поганих місць” не має вирішального значення. Втім, таке бачення

не применшує ролі їхньої присутності в сюжетно-драматургічних колізіях фільмів жаху саме внаслідок колосального перевернення такими персонажами людських можливостей. При цьому фільми жаху, вводячи якесь хтонічне чудовисько, зображують успішне чи безуспішне намагання мешканців цього світу утримати стабільним існуючий світовий порядок. Завдяки знищенню монстра або ритуальному жертвопринесенню (смерть протагоністів), мети неодмінно досягають.

Хоч фільмові жаху і характерне “називання” страху (тобто персоніфікація страху у певному об’єкті з метою подолання, що виконує психотерапевтичну функцію), проте екранний твір все ж має на меті протилежне, і саме це є визначальним для хоррору як жанру: подолати локалізацію предмету страху, зруйнувати його межі і вивільнити ув’язнений у ньому базовий страх. Тому видається доцільним вважати, що типологічною основою кінематографічного хоррору є не у більшості випадків симптоматична сюжетика і можливість її інтерпретації у відповідному руслі, а емоційна складова та особлива кіномова, характерна для пов’язування відповідних жанрів.

***Summary.** The article is sanctified to the range of problems, that arises up at differentiation of horror with a thriller and fantasy, as typical is a genre division on certain external signs, then when in indicated case at external similarity there are substantial differences on the deeper levels of artistic work. Clear differentiation being in theoretical works very close of 1990th to, when in connection with numerous genre mutations, extraordinary before polyphony and total blurring of borders of genres, both spectator public and criticism equates between a thriller and horror, seeing after these terms horrors in all their displays. Seems expedient to identify the genre of ribbon as horror in case of presence of emotional constituent and special, unique cinemalanguage.*

**Наталія Кондель-Пермінова**

кандидат архітектури, старший науковий співробітник,  
завідувач відділу дизайну й архітектури ППСМ НАМ України  
natali\_kp@ukr.net

**Пошуки вирішення меморіального  
громадського простору, домірного до людини  
(на прикладі архітектурно-художнього конкурсу 2016 р. в Полтаві)**

По всій Україні зараз йде хвиля присвят пам’яті про події Революції Гідності та вшанування пам’яті Героїв Небесної Сотні, учасників АТО. У кожному місті цей процес віддзеркалюється ін-

дивідуально. Полтава здійснила три спроби, три конкурси щодо визначення кращого мистецького рішення, і тільки остання (Всеукраїнський відкритий конкурс на визначення кращого Концептуального проекту відкритого громадського простору “Територія Майдану” в Полтаві, жовтень 2016 року) увінчалася успіхом. До формування третього конкурсного завдання активно залучилася полтавська громадськість, було створено Громадський форум, Раду громадських експертів, проведено низку публічних обговорень, матеріали яких розміщено в широкому доступі. Все це й обумовило появу якісно нового за змістом завдання на проектування. Конкурсом передбачалася трансформація великої площі Полтавської облдержадміністрації, де відбувався полтавський Майдан, на “простір для людей” за принципами відкритості, дружності, гуманізму, широкого й активного спілкування. Форми елементів комплексної меморіалізації зазначалися як принципово відмінні від радянських штампів соціалістичного реалізму, якими наповнені українські міста.

Конкурс проводився не на пам’ятник, а на глибинно-просторову меморіальну композицію з різномасштабних елементів, з відповідним емоційним навантаженням. На сьогодні величезна територія перед сучасною будівлею облдержадміністрації являє собою зразок радянської площі, де людям робити нічого. У підсумку конкурсу визначено першу, другу та третю премії, проект-переможець (№ 180524, автори — група молодих полтавських архітекторів та урбаністів) рекомендовано замовнику до реалізації. Проект, відзначений першою премією, засвідчив перехід від радянського мислення (величезними монументами, до яких люди підходять лише раз на рік, переважно, офіційно-демонстративно), до розуміння необхідності створення домірних до людей просторів, де вони б перебували щодня, відчувачи себе зручно і гідно, де б мали змогу спілкуватися різні покоління. Тепер у полтавчан є шанс отримати дійсно європейський громадський простір для людей.

Автори здійснили змістовний аналіз містобудівної ситуації, що дало змогу виявити проблемні функціональні зони площі та запропонувати варіант планувальної трансформації території, увіковічнити події та героїв Революції Гідності за умов гармонійного поєднання пам’ятних елементів з інфраструктурою громадського простору. Важливою альтернативою стійкому стереотипу в вигляді помпезного монумента є ідея “струмка Революції”, розподіленого на частини, кожна з яких наповнена певним змістом й вирішена у домірних до людини формах. Ідеї демократизації суспільства та свободи розвиваються по горизонталі на всій території площі. Вздовж значної за протяжністю лінії струмка створено кілька локацій для

індивідуального відвідування, усамітнення та особистого переживання подій Майдану. Значного емоційного впливу досягнуто мінімумом архітектурно-художніх та дизайнерських засобів. Загальне зорове та чуттєве сприйняття усієї композиції відбувається динамічно під час руху з усіх точок кварталу. Людина, рухаючись вздовж прилеглих до площі вулиць, завжди сприйматиме новий ракурс, фрагмент як частину загального контексту. Проект містить великий потенціал розвитку, в ньому є місце для людської активності та простір для змін.

Увічнення подій Революції Гідності в Полтаві у 2016 р. відбувалося на конкурсних засадах. Конкурс передбачав трансформацію адміністративної площі на “простір для людей” за принципами відкритості, дружності, гуманізму, широкого й активного спілкування. Проект, відзначений першою премією, засвідчив перехід від радянського мислення до розуміння необхідності створення домірних до людей просторів, де вони б перебували щодня, відчуваючи себе зручно і гідно, де б мали змогу спілкуватися різні покоління. Значного емоційного впливу досягнуто мінімумом архітектурно-художніх та дизайнерських засобів. Проект містить великий потенціал розвитку, в ньому є місце для людської активності та простір для змін.

***Summary.** Perpetuating the events of the Revolution Advantages of Poltava in 2016 was on a competitive basis. Competition envisaged transformation of a large administrative area of the “space people” on the principles of openness, friendship, humanity, broad and active communication. The project marked the first prize, witnessed the transition from Soviet thinking to understand the need for a proportionate people spaces where they were used every day, feeling comfortable and dignity, which would have to communicate different generations. Significant emotional impact achieved a minimum of architectural and artistic and design tools. The project has a large potential for development, there is a place for human activity and the scope for change.*

**Андрій Кретов**

кандидат філософських наук, доцент кафедри НАОМА  
creteil12@gmail.com

## **Філософські та культурологічні виміри проблеми “кінця” мистецтва**

Проблема “кінця мистецтва” часто розглядається у нинішні часи у зв’язку із осмисленням кризи цивілізації, кінця історії. Щоправда, постмодернізм вважає це очікування “кінця” приналежністю “ме-

танаррацій”, “великих оповідань”, які є в минулому. Тому сучасна епоха характеризується як “пост- апокаліптична”. Але сам спосіб існування актуального мистецтва спонукає замислитися над межами цього явища (або його безмежністю). Проблема кінця мистецтва розглядалася у працях Гегеля, Т. Адорно, А. Данто, Д. Каспітта, К. Мартіндейла. Не залишалася вона поза увагою й багатьох вітчизняних дослідників. Але навіть сам “початок” осмислення феномену європейського мистецтва античної доби вже імпліцитно вміщував в собі проблематику “кінця” мистецтва, в аспекті співвідношення утопії і життя, втілення ідеальних зразків ціною відмови від існування мистецтва як сфери, яка генерує автономну реальність (Платон) — або збереження мистецтвом механізмів автономного впливу у Аристотеля, який кинув виклик утопії. По слідах Платона йдуть Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстой, П. Прудон, звинувачуючи мистецтво у відриві від життя, служіння суспільству, демократичної комунікації в межах великих спільнот. Програма авангарду в мистецтві, особливо на вітчизняному ґрунті, оскільки він, до того ж, солідаризувався із соціальною революцією, була пов’язана із подоланням “музеефікації” мистецтва, гаслом перетворення реальності над завданнями створення художньої ілюзії (пізній символізм, футуризм, виробничництво 20-х років ХХ ст. та ін). У Гегеля “кінець мистецтва” — питання фінального витіснення мистецтва філософією (як найвищим уособленням духу) після тієї рівноваги духовного і тілесного в мистецтві, яке існувало в епоху античності. Оцінки перспектив мистецтва, отже, коливалися від твердження, що воно має бути “всім”, перетворюючи життя, або “нічим”, пересунувшись на периферію культури. Парадоксальним чином обидві ці перспективи здійснилися як загрози самому існуванню мистецтва в його традиційному сенсі. З одного боку, мистецтвом може бути все, на що “вказав пальцем” митець, воно переплітається з політикою, осмисленням історичних травм, проблем фемінізму й етнічності, а з іншого боку, сам феномен естетичного проголошують периферійним щодо мистецтва. “Кінець мистецтва” раз у раз виступає як наслідок розширення сфери мистецтва за рахунок “не — мистецтва”. Відбувається постійне, часом самовбивче “випробовування” мистецтвом своїх меж. “Кінець мистецтва” виявляється також у девальвації в мистецтві такого засадничого колись поняття, як майстерність, коли стирається межа між художником та не-художником. І.Кант сформулював принципи буття мистецтва як суперечливу взаємодію генія і смаку. У ХХ ст. Арнольд Хаузер писав про стосунки оригінальності митця та конвенцій (умовностей) прийнятих в тій чи іншій культурі, видах та жанрах мистецтва. У часи бунту авангарду проти умовностей класичного мистецтва сама

ситуація повстання своєрідним чином стверджувала значення старих конвенцій (адже пафос руйнування старої спадщини можливий лише тоді, коли з його боку є певна “енергія опору”). Важливий аспект кризи у сучасному мистецтві полягає в тому, що нівелюється межа між творчим і не-творчим, естетичність витісняється провокативністю, конвенції й оцінки позбавляються ґрунтовності. Одна з умов подолання ситуації “кінця” мистецтва — глибинне та творче осмислення протиріч його існування.

**Summary.** *This article analyses many issues of “End of the Art” as it exist in situation our age in connections with notions “modern” and “postmodern”. The roots of problem of the “End of Art” took place in ancient time, in contradiction between functionalization of art (Plato) and proclaimed certain autonomy of art (Aristoteles). All the history of art consist of evaluation of many attempts of transcending of the borders of art and invasion of new space for sphere of art. The more makers of art tries to realize it in “everything”, the more it’s aesthetical quality evaluates as unnecessary, as “nothing”. In certain way “energy of resistance” of avant-garde proclaimed the reality old conventions. In actual art border between creative and non-creative disappeared. Analyses of contradiction of art existence is necessary for art being.*

**Микола Крипчук**

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
режисури естради і масових свят КНУКіМ  
kripchuk@gmail.com*

## **Проблеми сучасної української культурно-дозвіллевої діяльності**

На сучасному етапі дозволля відіграє важливу роль у формуванні загальної культури особистості та суспільства. Цей процес, з одного боку, обумовлено всеосяжними тенденціями глобалізації, комерціалізації дозволля, з іншого — стрімким розвитком креативних індустрій. Особливо це спостерігається в умовах сьогодишнього мегаполісу. Зауважимо, що поряд із зазначеними тенденціями відбувається активне впровадження найсучасніших технологічних процесів, що в свою чергу впливає на створення нової галузі української економіки, якою є індустрія дозволля. Провідними в культурно-дозвіллевій діяльності стають такі поняття як “корпоративна культура”, “івент-технології”, “PR-інструмент”, “подієвий маркетинг”. Відзначимо той факт, і емпірично це підтверджується, що будь-яка форма проведення тих або інших заходів, навіть найуро-



чистіших, включає театралізовані рішення документального матеріалу, насичення музичним матеріалом і використання естрадного мистецтва, синтезовані форми дозвілля з метою активізації глядачів, посилення видовищності та, що є істотним — залучення більшої кількості глядачів. Усе це сприяє педагогічній активізації, комунікативній і ціннісно-орієнтованій діяльності всіх присутніх. Саме на цьому у своїй книзі “Professional Event Coordination” наголошує Рутерфорд Д., яка займається дослідженням сучасних проєктів. У роботі дослідниця порушує питання різних типів проєктів: від весіль до корпоративних конференцій, від інтимних подій до масштабних фестивалів. Особливу увагу приділено інструментам і стратегіям ефективної організації того чи іншого заходу, що надає книзі значущості, а звідси й змогу вважати її універсальним керівництвом з планування різноманітних творчих проєктів. Нині формується, на наш погляд, нова теорія “перформансу” як науки, так і практики про природу будь-якого видовища загалом. Підстави для такого припущення цілком вагомі, якщо врахувати, що сьогодні “культура шоу” ввібрала в себе величезну галузеву базу, яка раніше не використовувалася, а саме: аудіовізуальна індустрія, комерціалізація розваг, майже всі суспільні інститути сучасної культури видовища, що включають не тільки організаційний, але і споживчий аспекти. Однак, на наш погляд, у всіх видовищах найголовнішою є Людина. Якщо тема того чи іншого заходу не розкривається через перипетії людських доль, то створити цікавий твір неможливо. Слід зауважити, що всі теми, які порушуються у видовищі, цікаві глядачам тільки за тієї умови, коли вони розкриваються через життя конкретної людини, у якій повинна бути особиста причетність до цього заходу, свята, перформансу, конференції тощо. Саме тому, перш за все, необхідно визначитись з конкретизацією теми заходу. У цьому процесі вирішальною є діяльність режисера. Він моделює та прогнозує майбутній захід, щоб не відбулося підміни реального штучним, коли глядач не стає учасником дії. Саме режисер повинен вирішувати низку проблем і завдань, пов’язаних із організацією творчого процесу. Серед них можна виділити такі: уміння спрямовувати роботу на створення яскравого якісного видовища в максимально короткі терміни; організовувати та проводити репетиції, іноді з тисячами непідготовлених людей; спроможність якнайшвидше здійснювати творчий репетиційний процес; здатність перетворювати недоліки сценічного майданчика в його переваги тощо.

Отже, досліджувана тема сьогодні як ніколи актуальна для вивчення. Івент-технології, корпоративні видовища, подієвий маркетинг є достатньо “молодими” поняттями, які мають запозичене по-

ходження з західної науки та є, на наш погляд, важливими в галузі режисури сучасних видовищ. Тому пошук інноваційних технологій і креативних режисерських рішень є ключовим завданням у цьому процесі.

**Summary.** *Leisure plays an important role in shaping the overall culture of the individual and society today. This process, on the one hand, due to the general trends of globalization, commercialization of leisure, on the other hand, is determined by the rapid development of creative industries. This is observed in today's metropolis. Along with these trends is the active introduction of advanced process technology, which in turn affects the creation of a new sector of the Ukrainian economy, which is the entertainment industry. The concept of "corporate culture", "event-technology", "PR-tool", "Event Marketing", are leading a cultural and recreational activities. They are enough young concepts with Western origin and is, in our opinion, important in directing modern sights. So search for innovative technologies and creative directors are a key challenge in the process. Solving these problems are updated today.*

**Інна Крупа**

завідуюча лабораторією  
кафедри міжнародного туризму КНУКіМ

### **Андрей Шептицький — меценат і мистецтвознавець**

Послідовна і далекоглядна благодійно-мистецька діяльність митрополита Андрія Шептицького виразилась як засновника національного музею у Львові, опікуна численних культурних установ — першої української мистецької школи О. Новаківського та як спонсора багатьох українських митців. Відомий критик початку XX століття Микола Голубець захоплюючись талантами і діяльністю Андрія Шептицького відзначав, що він “розумівся на мистецтві, пізнався на талантах, вмів найти дороги і засоби для підтримання сучасної і збереження колишньої культури”.

У першій половині XX ст. митрополит Андрій Шептицький започаткував “моду на колекціонування творів” не тільки до давнього світового мистецтва, а й зацікавити шанувальників до творчості українських митців. У Львові в 1911 р. була зібрана мистецька колекція митрополита на Святоюрській горі і вже бракувало місця у п'ятьох кімнатах, де вона зберігалась. Тоді митрополит Андрій Шептицький вирішує купити віллу родини Дуниковських і перенести туди цінні фонди майбутнього Національного музею, який, зрештою, там й постав у 1913 р. Цей, фактично, перший музей, який

репрезентував надбання української культури, був доброчинним подарунком митрополита українському народові. У збірці музею представлені твори не тільки галицьких митців: О. Новаківського, М. Сосенка, І. Труша, О. Куриласа, М. Івасюка, А. Манастирського, а й наддніпрянців: Ф. Красицького, І. Макушенка, В. Масляникова, а поряд із ними — полотна польських художників: Я. Мальчевського, Я. Станіславського, О. Геримського, Я. Норбліна, А. Хмельовського. У колекції давнього сакрального мистецтва зібрані давньоукраїнські та старообрядницькі ікони, олійні образи старої німецької та голландської робіт, гравюри Рембрандта і Сальвадоре Роза, навіть — японська акварель.

В інтереси митрополита Андрія Шептицького входила друкарська справа, тому до музею були передані понад три тисячі експонатів, серед яких кириличні стародруки, грецькі книги і західноєвропейські друковані видання XVI–XX ст. Краєзнавчі або археологічні експедиції митрополит Андрій Шептицький часто організовував за власні кошти, запрошуючи досвідчених науковців і дослідників. При музеї були організовані спеціальні курси, на яких готували підмайстерів для майстрів-реставраторів чи археологів.

У 1909 р. митрополит Андрій Шептицький заклав іконну збірку в монастирі монахів-студитів. Книгозбірня нараховувала понад 20 тисяч екземплярів, було кілька тисяч ікон. Особливого місця в Національному музеї ім. А. Шептицького займали цінні експонати, це збережений Богородчанський іконостас (кінець XVIII — початок XIX ст.), який вважається візитною карткою цього закладу. Іконостас митрополитові вдалося викупити, коли Австро-Угорська імперія ліквідувала Манявський скит. Тоді святиню вивезли в Богородчани, а звідти в роки Першої світової війни — в Австрію. Однак згодом на вимогу Польщі він опинився у Варшаві.

У 1936 р. у Львові відкрили VIII Виставку АНУМу, що репрезентувала кращі творчі досягнення тогочасної Галичини, під назвою “Мистці — другові мистців”, яку присвятили Андрієві Шептицькому “як довг вдячності великодушному Меценатові від усього українського мистецького світа”.

Українські мистецтвознавці й митці завдячують Андрієві Шептицькому тим, що він був першим архієреєм, який не просто цікавився українським мистецтвом і колекціонував його, але зробив спробу вголос заявити про багатівкове культурне надбання українського народу. Він створив не тільки Національний музей, але й відкрив безліч шкіл, де могли би вільно навчатися охочі до того діти і дорослі, утримував першу Мистецьку школу в Галичині, якою керував Олекса Новаківський, і створив першу Греко-католицьку

богословську академію у Львові, ректором якої був його наступник о. Йосиф Сліпий.

**Summary.** *Consistent and farsighted charitable and artistic activities of Metropolitan Andrey Sheptytsky expressed as the founder of the National Museum in Lviv, guardian numerous cultural institutions — the first Ukrainian art school A. Nowakowski and as a sponsor of many Ukrainian artists. Ukrainian art and artists owe Andrew Sheptytsky that he was the first bishop who is not just interested in Ukrainian art and collected it, but attempted to express aloud centuries-old cultural heritage of the Ukrainian people. He not only created the National Museum, but also opened many schools, where they could be free to study wanting to children and adults, held the first art school in Galicia, headed by Oleksa Nowakowski, and created the first Greek-Catholic Theological Academy in Lviv.*

**Алёна Лебедева**

специалист учебно-методического отдела ХНТУ  
goshalebedev@gmail.com

## Искусство переопыления смыслов

Произведение искусства — это всегда затаённая страсть заглянуть вперёд, за горизонт времени. Образ близок к моменту настоящего, как к неизбежному, коснувшись которого, рассыпается на фрагменты реальности, становится аморфным — бесформенным, а значит способным принять любую форму. Образ нанизывает на себя время и время сквозит через образ, проливается через него. Если образ замкнётся, время остановится и истощится. Останется пустая, отработанная форма — предел содержания, когда оно становится содержимым. Такая форма ре-производится, множится, как реклама. Как и за потоком “визуальной информации” за ней стоит товарная стоимость. Всё открыто перед этой формой, принять она может любые очертания, ограниченные только пределом восприятия. Она не определена контекстом, не смотря на предписанное концепцией пространство. Своей догматичностью концептуальное пытается компенсировать застывший образ — создать ему пространство развёртывания, которое, впрочем, не должно слишком отличаться от “натуры”, чтобы не вызвать страх перед непонятым. Так, вокруг произведения создаётся искусственное “поле”, в пределах которого оно восприимчиво, а за пределы которого не выходит. Оно идеально встраивается в действительность своей во-временностью. Это совершенное пространство — функциональное, с учётом эргономики

зрителя. Оно укладывается в восприятие так, словно было создано именно для него. И подоспело вовремя. Искусство откликается на технический прогресс, репродуцируя его внешность, используя технику самоцельно, то есть рост технических возможностей опережает возможные метаморфозы формы. Возможность опережает действительность. Когда наступит прошлое, оно будет всего лишь ушедшим временем. Восприятие перестаёт быть безусловным. Но зрителю предоставляется дар произвола, необходимая и достаточная свобода видеть, спасительный горизонт, иллюзия разности, будто взгляд каждого создаёт новое, неповторимое произведение. Последнее — в действительности так и есть. И одно и то же всегда иное. Но примечательно, что на выставке “Сучасне українське мистецтво” экспонировалось три работы под названием “NoName”. Гетеронимия искусства, сплошность созвучий, переопылений смыслами, создаёт непроницаемую одномерность, в которой канет культура и сам человек. Отсюда, вырастает такая острая потребность дать культуре имя — попытка опровергнуть её отсутствие. Имя, ещё то, что имеет сходство с чувственным явлением и соотносится с другими именами, что создаёт видимость оснований. Разрыв отношения между именем и образом, порождает “свободные имена” — не соотнесённые с друг другом, и свободное основание — это воля его покинуть и действовать безосновательно. Никогда ещё имя не имело такого значения. Никогда ещё значением не было только имя, как формальное средство отношения, рассчитанное на узнавание. И его узнают отовсюду, как единый язык, который не знает различий. Это искусственно созданная речь, где не должно возникнуть непонимания — дискурс. Владение этим унифицированным языком выдаётся за “привилегию”, за особое положение. Адепты могут упиваться почти классовым различием, которое пытаются положить во взгляде. Характерная черта здесь — внимание к элементу, фрагментам обыденности и выставление её в гипертрофированном виде. Но тщательная документальность искусства — его отчуждение от образа. Это преувеличение имеет две стороны: как формальное приближение — восстановление фрагментарной целостности реальности, представлением отсутствующего, упущенного в ней восприятием, “с первого взгляда” и другое — метафора — преобразование неизменного. Но всё это присуще искусству, как форма выражения. Вопрос заключается в возможности преодоления формы воображением. Переход к метафоре.

***Summary.** Art form as a process is considered. Its metamorphosis on the background of technological progress, as the late of reality. Outrunning of possibility. Name without meaning and the only possible communication — one-*

*dimensional space of associated (and interchangeable) names. A disappearance of self-evidence in art is discussed. The perception becomes a skill that granted which must adopt the viewer. Art, to a large extent, causes a feeling of powerlessness in front of inexpressible, but the muteness of powerlessness it's contemplation. The moment when knowledge ends. The deliberate namelessness of art it's dogma of appearance. Trying to show the viewer his own limits. This is require establishment of borders. Limitless becomes impossible. The form is shorted in itself. And at the same time this is the immensity of single dimension which has no end. Nothing is infinite, only a steady stream of material forms, which give rise to the perception of philistine. Its feature is sureness in self-control and self-power. Art for it an element that can be included in the in a variation of association which simulate the imagination. Lack of imagination us overcome of material form, the conversion to a meta-form.*

**Наталя Ліва**

кандидат мистецтвознавства,  
докторант НМАУ імені П. І. Чайковського  
Natka197133@rambler.ru

## **Бароківі алюзії у західноєвропейській музиці XX століття**

У західноєвропейському соціокультурному контексті минуле XX століття являє собою тривалий період перманентної кризи — суспільно-політичної, культурної, мистецької й духовної, що протягом означуваного періоду вповні усвідомлюється як така провідними філософами та культурологами. Даний часовий період можна назвати також зламним і пошуковим. Складну, але необхідну задачу визначення духовного сенсу XX століття у цілісній панорамі історії європейської культури почасти допомагає розв'язати компаративний метод, широко застосовуваний в багатьох сферах сучасної гуманітаристики й, зокрема, в мистецтвознавстві. Приклад блискучого використання даного методу — дослідницька діяльність М. Лобанової, у ключових працях якої культура XX століття зіставляється з епохою бароко. Добу бароко дослідниця визначає як зламну й саме тому — поліфонічну, тобто таку, що характеризується співіснуванням проявів нового поруч із діючими культурними традиціями попередньої епохи. Соціокультурна поліфонія барокової доби великою мірою нагадує світоглядну й стильову поліфонію XX–XXI століть. Бароко та сучасність утворюють своєрідну часову “арку”. В середині її міститься епоха з антитетичною історичною семантикою: епо-

ха Нового часу, культурна парадигма якої базується на пріоритеті особистісного начала. Сучасний музикознавчий дискурс визначає Нову епоху як добу утвердження й панування “абсолютної” музики — самодостатньої царини, цілковито вільної від пут прикладної функціональності. У західноєвропейському мистецтвознавчому дискурсі кінця ХХ століття має місце твердження, що доба Нового часу досягла свого завершення. Проголошення переходу мистецтва до якісно іншої фази пов’язане з кристалізацією та маніфестацією основних засад постмодерну, а відтак — з новим тлумаченням історичної ролі авангарду (модерну), що отримує статус вже не опозиції по відношенню до класичної доби (як вважалося раніше), а логічного її продовження, оскільки є кульмінацією особистісного принципу. Окреслені парадигмальні зрушення великою мірою висвітлює факт доволі неочікуваного, проте ясно вираженого тяжіння носіїв ідеології постмодерну до музики Й. С. Баха — справжнього символу барокової доби. Дана тенденція — переконливий доказ ґрунтовності історико-культурних паралелей, окреслених у концепції М. Лобанової, що допомагає виявити елементи мистецького світовідчуття сучасності, які вже важко назвати руйнівними чи кризовими. Так, значущим аспектом ново-світоглядної семантики виступає одна з чільних категорій мінімалізму — поняття вертикального, нелінійного часу, що у поєднанні із поширеним в музиці останньої чверті ХХ століття семантично наближеним до нього поняттям медитативності спрямовує сучасний мистецтвознавчий пошук у сферу колективного несвідомого. (Сьогодні вже спостерігається екстраполяція психологічної категорії архетипу до площини музикознавства.) Пильне й ризиковане спостереження глибин підсвідомості, медитативних станів знайшло відображення у відповідній програмі великої кількості музичних творів, серед яких: “Єгипетська книга мертвих” (1988) П. Анрі; “...по той бік випадковості” (1959) Ж. Барраке; “Simbolo” (1960) Е. Бергмана; “Толоси здалеку” (1981) Т. Берда; “Повернення “Сновидінь”” (1976) Л. Беріо; “Рефлексії” (1975) М. Беббітта; “Дерево сновидінь” (1985) А. Дютіє; “Відлуння часу та ріки” (1967) та “Ряд сновидінь” (1976) Дж. Крама та ін. Маніфестована ідеологією постмодерну нова мистецька парадигма великою мірою є наслідком значущих процесів у культурному бутті європейського суспільства, пов’язаних з еволюційними змінами у духовній сфері носіїв європейської культури.

**Summary.** *Central place in the report occupies the question of parallels indicated between the two epochs in European culture — baroque and that of the 20th century’s. These epochs create an arc in the middle of which the New Time epoch makes an antithetic semantics: priority of personality is its*



*most important specific. The main postulates of postmodernism proclaim the end of the New Time epoch (which has its culmination in the phenomenon of modernism) and the beginning of the new era of European culture. The bearers of postmodern ideas feel their spiritual connections with the music of J. S. Bach — the true symbol of baroque. They speak about so called “vertical”, “non-linear” time in art which, on their opinion, is the basic characteristic of Bach’s music, too. In the last quarter of the 20th century this peculiarity coexists with the popular term “meditation” which has a great importance in the conceptions of many works of European composers.*

**Оксана Любченко**

кандидат культурології, доцент, доцент КНУКіМ

luboks1@gmail.com

## **Культура дозвілля як спосіб організації вільного часу**

Поява систематичного інтересу до природи вільного часу та його наповнення фіксується науковими публікаціями зарубіжних вчених — соціологів, психологів та інших фахівців на початку минулого століття, хоча над цим складним феноменом замислювалися ще філософи давніх цивілізацій (Аристотель, Епікур, Конфуцій, Платон, Сенека й ін.). На Заході теоретичним пошукам організації вільного часу й культурі дозвілля приділяється велика увага у контексті збільшення кількості людей пенсійного та похилого віку й необхідності розробки для них спеціальних програм змістовного дозвілля. Вільний час та наповнююче його дозвілля виступають тією сферою життєдіяльності людини, де найяскравіше проявляються наслідки соціокультурних змін в українській спільноті. Вдало організований вільний час, зорієнтований на культурне дозвілля, слугує виявленню творчих можливостей людини, вироблення в неї характеру, здатності протистояти негативним впливам антисоціальних явищ (алкоголізму, наркоманії, проституції, злочинності й ін.), які поширюються у молодіжному дозвіллі. Враховуючи, що організація вільного часу українців та культура їхнього дозвілля знаходиться на низькому рівні розвитку, чому сприяє процес спрощення життєвих цінностей та ціннісних орієнтирів у молодих українців і зумовлює зниження рівня культури дозвілля та вільного часу і, по суті, сприяє ще більшому укоріненню цієї негативної ситуації, ми можемо уявити, наскільки серйозним й актуальним є ретельне дослідження загрозливих проблем організації вільного часу. Куль-

тура дозвілля у вільний час визначається змістовним та духовним наповненням вільного часу. Культура дозвілля являє собою форму внутрішньої індивідуальної культури людини, в якій наявні особистісні якості, що уможливають змістовно й корисно реалізовувати свій вільний час. Зміст дозвілля людини залежно пов'язане з її духовним багатством. Через надання особистості можливості познайомитися з кращими зразками світової та вітчизняної художньої культури, народною художньою спадщиною, традиційними обрядами та звичаями українського народу й художньою практикою інших народів, які мешкають в Україні, у вільний час формується внутрішній світ людини, її художньо-естетичні смаки та потреби. Вільний час сприяє фізичному й культурному відновленню людини шляхом його раціонального використання, поєднуючи у ньому фізичний і духовний розвиток людини, задоволення її художніх потреб через спілкування з мистецтвом. Останнє дає людям можливість втілювати у дозвіллевій діяльності змістовні, смислові, оціночні, емоційні форми у порівнянні з іншими видами спілкування. Відомо, що художня культура допомагає уникати виявлення хибних засторог одного народу стосовно іншого у часи ідеологічного протистояння держав або соціального антагонізму, роблячи стосунки між народами лояльнішими та доброзичливішими. У цих умовах спілкування з мистецтвом забезпечується через переживання, пов'язане з художнім образом, яке спонукає глядача або слухача до співучасті у житті навіть незнайомих людей. При цьому слід зазначити, що сучасна українська молодь мало цікавиться музеями, театрами, картинними галереями, художніми виставками й іншими закладами культури та мистецтв. У подальшому, з розвитком індустріального, масового суспільства вільний час набуває певної цивілізаційності, яка вже не характеризується лише кількісним (масовим) зростанням зазначеного феномену, а втілює у собі риси певного стилю життя. Стаючи самостійною цінністю, змінюючи життєві орієнтації на нову якість дозвілля, нові переваги, вільний час збагачується і новою культурою дозвілля, яка характерна автономізацією, відчуженням від праці, новими залежностями людини від доквілля, розширенням діапазону дозвіллевої активності, зростанням потреб у розважальних послугах й т.ін.

**Summary.** *The free time and the filling it leisure appear as one of the fields of the human activity, where the consequences of the social and cultural changes in the Ukrainian community evident most vividly. Successfully organized free time focused on the cultural leisure, serves to the revealing of the creative possibilities of the person, the making her character, the ability to resist negative influences of the antisocial phenomena (alcoholism, drug*

*addiction, prostitution, crime, etc.), which are distributed in the youth leisure. Free time promotes the physical and cultural recovery through its rational use, combining in it the physical and spiritual development of the person, to meet its art needs through the communication with the art. We know that art culture helps to avoid the false precautions regarding other people in the times of ideological confrontation of the States or social antagonism, making the relationship between the people loyal and friendlier. In these circumstances the art of communication is provided through the experiences related to the artistic image that encourages the viewer or listener to participation in the life of even strangers.*

**Євген Малюк**  
аспірант КНУКіМ  
jd0uchu@meta.ua

### **Українська індустрія відеоігор: особливості та перспективи**

Зародження культури відеоігор в Україні відбулося ще за радянських часів, однак для більшості розробників ігрових програм це було тільки хобі, оскільки державного замовлення на створення відеоігор не було. Найвідоміші ігри, що були зроблені в Україні радянського періоду, не створювали робочих місць, адже не приносили жодного прибутку. Найвідоміша україномовна гра, яка вийшла у 1991 році, “Пригоди піонерки Ксені”, була лише переробленою версією американської гри Captain Comic і була не комерційною. Виятком з цього були проекти вінницької фірми “Екстрема-Україна”, яка з 1988 року почала розробляти свої ігрові автомати та програмне забезпечення до них. Так з’явилися ігрові автомати з іграми “Котигорошко”, “Острів скарбів” та ін.

У перші роки незалежності розробники ігор здебільшого цікавилися клонуванням та переробкою вже існуючих ігор. Для покращення якості ігор розробники збиралися в невеличкі студії та намагалися продавати власні ігри, однак рівень дистрибуції був низьким та часто обмежувався радіоринками та поштовою пересилкою, до якої вдавалися ті розробники, які вказували свої дані та вкладали опис своїх ігор у малотиражні переважно самвидавні видання про ігри. Важливим кроком для створення української ігрової індустрії була гра київської студії Action Forms “Chasm: The Rift”, що вийшла в 1997 році. Дана відеогра, яка вийшла в популярному в середині 90-х жанрі Action, вийшла на світовий ринок за допомо-

гою міжнародного видавця Interactive GT та мала там певний успіх. Приблизно в той же час з'являється студія GSC Game World, однак їхній перший проект Warcraft 2000, який вийшов у 1999 році, продовжував стару традицію клонування та модифікування вже існуючих ігор, оскільки перемовини з авторами оригінального Warcraft 2 щодо офіційної публікації гри закінчилися невдало. Однак вже в 2001 році GSC Game World випускають гру “Козаки”, яка приносить значний прибуток компанії.

Наприкінці 90-х — початку 2000-х з'являється повноцінний ринок видавців відеоігор. Хоча кількість контрафактної продукції на ринку є високою, ліцензовані відеоігри також знаходять свою нішу. Видавці відеоігор на території України — російські фірми або їхні філії. У 2004 році GSC Game World роблять спробу створити українське видавництво GSC World Publishing, однак дана спроба виявляється неуспішною. Період з 2001 до 2008 року є періодом прискореного розвитку української ігрової індустрії. З'являються нові фірми, які роблять ігри, що виходять на міжнародний ринок — Best Way випускає “У тилу ворога”, GSC Game World — S.T.A.L.K.E.R., а Action Forms — “Анабіоз. Сон розуму”, а Frogwares — серію ігор про Шерлока Холмса тощо. Тоді ж Україна розкривається як країна зі спеціалістами, що можуть надати якісні послуги за невелику ціну з аутсорсінгу — створенню певних матеріалів для великих міжнародних фірм на замовлення. Деякі з них стають частинами цих фірм — наприклад, Gameloft Lviv, Ubisoft Kyiv та Crytek Kyiv.

Міжнародна фінансова криза 2008 року стає перепоною для багатьох студій — невеличкі студії закриваються або переходять на створення казуальних ігор. Через рік ситуація нормалізується, а вже в 2010 році українська компанія 4A Games випускає гру “Метро”, яка стає одним зі технологічних стандартів, що використовуються у бенчмаркінгу (замірюванні продуктивності комп'ютерного заліза). Однак у 2013-2014 роках у зв'язку з політичною та, як наслідок, фінансовою кризою, більшість студій з великим штатом закриваються, займаються іграми для соцмереж або “казуалками” чи переїжджають до інших країн. Та спрощення інструментарію для створення ігор та зміна самого ринку, на якому знаходиться місце для незалежних розробників, дозволяє українським учасникам даної сцени створювати актуальні та цікаві відеоігри й сьогодні.

**Summary.** *These theses describe the features of Ukrainian game development history as part of cultural industries. Although genesis of Ukrainian gaming culture has begun to emerge in Soviet Union, planned economy of this country did not allow forming cultural industry of game development. First Ukrainian videogames were products made by hobbyists. An important step*

*was made in 1997 when company Action Forms made their game "Chasm: The Rift". This game was distributed by American company GT Interactive for worldwide gaming community. At 2000's Ukrainian gaming cultural industries had their most flourishing period. Most of popular Ukrainian games was made in this period — "Cossacks", "S.T.A.L.K.E.R.", "Soldiers: Heroes of World War II" etc. Ukrainian game development industry became in demand in outsource of worldwide gaming franchises. Crises of 2008 and 2013 badly affected on the industry, but changes in industry help to small independent game studios to make games.*

**Олена Мацьовита**  
магістрант КНУКіМ  
wisna23@i.ua

## Становлення та розвиток музейної справи в Києві

Висвітлення теми ретроспективного розвитку музейної справи в Києві у другій половині XIX століття стало можливим завдяки використанню численних методів наукового пізнання. Наприклад, методи аналізу, синтезу, індукції та дедукції були покликані визначити основні події другої половини XIX століття, які мали вплив на розвиток екскурсійної діяльності в місті, а також сформувати загальне уявлення про економічне, ділове, культурне, наукове життя міста.

Музеї в Україні почали виникати в першій половині XIX ст. Розвиток музейної справи в Україні інтенсифікувався у другій половині XIX — на початку XX ст. Тоді було відкрито низку історичних та природничих музеїв, серед яких в Києві — Міський музей старовини і мистецтв (1899 р.). Ця визначна пам'ятка, побудована архітектором Владиславом Городецьким, нині є Національним художнім музеєм України. У ній зберігається одна з багатющих колекцій українського живопису, скульптури і графіки. Великі заслуги в розвитку закладу належали Богдану і Варварі Ханенкам, Терещенку, В. Хвойку, М. Беляшевському, Д. Щербаковському, Ф. Ернсту і іншим. Особливо значний внесок в колекцію музею зробив Богдан Ханенко, який подарував свою археологічну колекцію з 3145 предметів, оцінену в 70 тис. рублів (більше половини вартості всіх експонатів музею на час його відкриття).

Університетські музеї — одні з найстаріших музеїв світу. Ще на початку XIX ст. в університетах почали формуватися кабінети рідкісних мінералів, палеонтологічних знахідок тощо, збірки приладів і моделей, необхідні для ведення освітнього процесу, його наочності.

Перші університетські музеї являли собою комплексні збірки природної та суспільної історії, технічних досягнень людини. Також необхідно зазначити, що Київський університет (Університет св. Володимира) у дорадянський період був провідним осередком музейництва Наддніпрянської України. Саме тут були засновані перші музейні заклади історичного, художнього та природничого профілю в м. Києві. Створені як навчально-допоміжні заклади, більшість з них поступово перетворилися на значні наукові осередки із багатими та часто унікальними колекціями.

Церковні музеї України виникли як група музеїв історичного профілю з метою збирання і збереження пам'яток церковної старовини. Перший академічний церковний музей України з'явився 1872 р. при Київській духовній академії. Він складався з відділів рукописів, стародруків і гравюр, архітектури, іконопису, скульптури, нумізматики, богослужбового начиння. Крім того, у музеї академії зберігалися історичні реліквії Церкви. Духовенство, освітня й меценати займалися активним поповненням його колекцій. Паралельно велася масштабна робота із систематизації, інтерпретації та наукового дослідження пам'яток; результати досліджень окремих експонатів і колекцій періодично публікувалися в працях Київської духовної академії.

Варто зазначити, що досить популярними в XIX столітті були приватні зібрання, які потім часто ставали основою для музейних експозицій. Наприклад, музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків є найзначнішою збіркою зарубіжного мистецтва в Україні. Основою колекції музею стало приватне зібрання видатних українських колекціонерів та меценатів Богдана Ханенка (1849–1917) та Варвари Ханенко (1852–1922). 1919 року в будинку, який належав родині Ханенків, було створено музей, тривалий час знаний як Київський музей західного та східного мистецтва. З часом до Ханенківського зібрання зарубіжного малярства увійшли полотна таких видатних майстрів західноєвропейських шкіл як Рембрандт, Ван Дейк, Брейгель, Йорданс, Рейсдал, Рубенс, Перуджіно, Белліні, Тьєполо, Караваджо, Пальмеццано, Ротарі, Селлайо, Монтенья, Сурбаран та ін.

Досить відомою родиною меценатів в Україні була родина Галаганів. Вагомий внесок в розвиток української культури зробила родина Симиренків. В. Ф. Симиренко був поборником національної ідеї. Маючи практичну вдачу, він реалістично підходив і до національних питань. Ще замолоду поставив перед собою завдання власними зусиллями здобути матеріальні кошти і спрямовувати їх на добрі справи, що й робив протягом 40 років.

Протягом 1840–1870 рр. відбувалося створення родиною Тарновських, зокрема, В. В. Тарновським-молодшим приватного домашнього музею українських старожитностей, яке почалось зі збирання речей, присвячених життю та діяльності Т. Г. Шевченка. Протягом 1840–1890-х рр. у Музеї українських старожитностей В. В. Тарновського-молодшого було сформовано тематичний ряд експозиції з історії України IX–XIX ст., який було покладено в основу експозиції Українського національного музею у Києві. Протягом 1880–1890-х рр. зібрання Тарновських експонувалось у приватних помешканнях у Качанівці (нині Чернігівська обл.) та Києві, а також протягом 1897–1903 рр. було однією з головних основ експозиції Київського міського музею старожитностей та мистецтв.

***Summary.** Coverage of topics retrospective museum in Kiev in the late nineteenth century was made possible through the use of multiple methods of scientific knowledge. For example, methods of analysis, synthesis, induction and deduction were designed to identify the main events of the late nineteenth century, which had an impact on the development of sightseeing in the city, as well as a general overview of the economic, business, cultural and scientific life of the city. It should be noted that very popular in the nineteenth century were private collections, which are then often became the basis for museum exhibitions. Museums in Ukraine began to emerge in the first half of the XIX century. The development of museums in Ukraine intensified in the 2nd half of XIX — early XX century. Then it was discovered a number of historical and natural science museums, including in Kiev — City Museum of Antiquities and Arts.*

**Світлана Мезіна**  
аспірантка НАКККіМ  
svitmez18@yandex.ua

### **Творчість Івана Миколайчука: уособлення національної традиції (1960-ті роки)**

На сучасному етапі, у зв'язку з черговою хвилею національного відродження, актуальності серед науковців набуває питання “прориву” національної традиції у вітчизняному мистецтві періоду 1960-х років. Шістдесятники, попри заборони та утиски тоталітарної влади, своєю творчістю прагнули піднести самосвідомість та утвердити дух українського народу шляхом відтворення українського національного характеру, сформованих під впливом гео-політичних та історичних чинників ментальних якостей українця, зверненням до народних звичаїв, обрядів, мови, вбрання — як пока-



зав час, готували таким чином основу, на якій “визріла” незалежна Україна. Одним із найяскравіших мистецтв у 60-ті роки ХХ століття став кінематограф, що втілював усі складові національної традиції. Розвиваючи творчі ідеї О. Довженка, українські кінематографісти створювали зразки поетичного кіно, що формувалося під знаком “української поезії та поетичної прози”, втілюючи неповторний художній світ української культури та її традицій.

Говорячи про видатних шістдесятників, зокрема, кінематографістів, що зробили неоціненний внесок у відродження духовної скарбниці українського народу, неможливо обійти увагою постать актора, режисера, сценариста Івана Васильовича Миколайчука (1941–1987) — творчу особистість, знану сьогодні не лише на теренах України, а й далеко за її межами. У нинішньому році українці відзначають 75-ту річницю від дня народження митця. З цієї нагоди заплановано цілий ряд ювілейних заходів — зокрема, у Музеї театального, музичного та кіномистецтва України (м. Київ) була організована ретроспективна виставка “Кіновсесвіт Юрія Іллєнка й Івана Миколайчука”, у Музеї Івана Гончара — творчий вечір присвячений 75-річчю митця, на якому були продемонстровані творчі досягнення митця.

Неперевершене вміння видатного актора-шістдесятника передавати внутрішній стан свого героя, його почуття, переживання та емоції свідчить про вроджений великий талант, який набув яскравого вираження у досить ранньому віці — під час навчання у Київському інституті театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого на кіноакторському факультеті (1963–1965). Не секрет: для того, щоб “вжитися” у певну роль і правдиво її відтворити, потрібно мати, окрім великого багажу професійних акторських знань, умінь та навичок, неабиякий життєвий досвід. Молодій людині віком трохи за двадцять років нелегко втілитись у роль, що вимагає глибоких внутрішніх переживань. Івану Миколайчуку це вдавалося з великим успіхом. Своєю індивідуальністю, впевненістю гри, переконливістю актор спонукав до співпереживання глядачів і тим самим виховував у них національний дух, патріотизм, а відтак — усвідомлення народом себе як нації, що є надзвичайно важливим підґрунтям для досягнення національної ідеї (чого й прагнули всі “шістдесятники”) — незалежної і соборної України. За непохитність своїх ідей інтелігент Миколайчук поплатився утисками з боку тоталітарної влади, але це ще більше активізувало його творчість. Кіногерої, образи яких втілені актором, “до мозку кісток” пройняті національним характером. Відтворення героїчного минулого народу, обрядів, народних пісень, танців, вбрання, зображення мальовничих українських краєвидів,

у яких зріс актор — усе це було абсолютно природним, коли на екрані з'являвся Іван Миколайчук (згадаємо, зокрема, стрічки “Бур'ян”, “Анничка”, “Захар Беркут”, “Камінний хрест”, “Білий птах з чорною ознакою”, “Пропаала грамота” та ін.).

Першими і визначальними для подальшої творчості актора стали ролі Тараса Шевченка у стрічці “Сон” та Івана Палійчука в “Тінях забутих предків” (1964), що принесли йому акторське визнання. Остання із них, завдяки участі “інакомислячого” Миколайчука, набула чи не найбільшої слави в історії вітчизняного кіномистецтва (отримала 39 міжнародних нагород та 28 призів на кінофестивалях). Без перебільшення можна стверджувати, що Іван Миколайчук став символом українського кінематографу, українського поетичного кіно, наповненого національним колоритом, символікою народних легенд, образів та ідей. Насичена національним духом творчість актора вивела його особистість на горизонт світового кінематографа та стала важливим рушієм утвердження самобутності українського народу, одним із чинників “визрівання” незалежної України, основою якої справедливо вважається діяльність та творчі звершення покоління “шістдесятників”.

**Summary.** *The relevance of the research issue of Ukrainian national tradition in art extremely topical today. A striking example of its implementation and development — creativity “Sixties”, among them — actor and screenwriter Ivan Mykolaychuk. The embodiment of national idea, character, mentality in played roles means of acting contributes to empathy viewer awareness of of its ancient roots the historical past, awakening sense of patriotism, love and respect for own language, the people, their mores, traditions, state, that is very important agent for strengthening the nation and achieving of national idea of Ukrainian society. Thus, the creative work of outstanding actor Ivan Mykolaychuk became one of the factors “maturing” of independent Ukraine, which basis is fairly considered activities and creative accomplishments of generations “Sixties”.*

**Василь Мотуз**

здобувач КНУ імені Тараса Шевченка

### **Діяльність митрополита Петра Лебединцева у збереженні Києво-Софійського собору**

Теми наукових досліджень Петра Лебединцева стосувались спірних та актуальних історичних питань, які виникали у науковому та церковному середовищі України. Період його перебування

на посаді кафедрального протоієрея Софійського Собору припав на час, коли українське суспільство було особливо зацікавлене в дослідженні стародавньої національної святині. Робота Петра Лебединцева по дослідженню Софії Київської була фактично продовженням праці митрополита Євгенія Болховитінова, котрий склав опис Софійського собору у 1825 року. Фактично праці митрополита Євгенія значною мірою вплинули на дослідди Петра Лебединцева. Це простежується за тематикою його досліджень. Протягом майже трьох десятиріч, упродовж яких о. Петро перебував на посаді протоієрея Києво-Софійського кафедрального собору, він неодноразово здійснював детальні дослідження цієї унікальної давньоруської пам'ятки. Не вдовольняючись самостійними обстеженнями храму, дослідник залучав до цієї дуже важливої справи відомих київських і заїжджих фахівців. Зокрема над роботами по дослідженню старовинних фресок Собору працювали А. Прахов та М. Врубель .

Обстеження Києво-Софійського собору провадилися здебільшого з нагоди реставраційних робіт, головним ініціатором яких був Петро Лебединцев. Улітку 1881 р. він виступив з ініціативою відновити зруйновану на початку XVII ст. паперть із західного боку собору і відкрити у східній паперті одну з трьох закладених у пізніший час арок. Особливу увагу Києво-Софійському собору приділяло також Церковно-археологічне товариство, діяльним членом якого, впродовж майже чверті століття, був Петро Лебединцев.

Період досліджень Петром Лебединцевим Софійського собору припав на період масштабної реконструкції Собору. Перша фаза відбулась у 40-х роках XIX сторіччя, друга — на початку 80-х років XIX сторіччя. Вона передбачала відновлення паперті, влаштування опалювальної системи та промивання солнцевського живопису. Саме тоді у Києві оселився відомий художник, історик, громадський діяч, патріот України професор А. Прахов. Саме він у 1884 році з дозволу Петра Лебединцева та під його наглядом піднявся на риштування під центральною банею Софії Київської . Йому пощастило відкрити нові, раніше невідомі мозаїки. Присутній при роботах Петро Лебединцев склав детальний звіт про цю подію: «У тридцятих роках нинішнього століття, за часів Митрополита Євгенія, як значиться в складеному описі Києво-Софійського собору. Головний купол, цього собору був розписаний новим живописом. Він представляв такі зображення: на самому дні купола Спаситель, що благословляє обома руками, і в хмарі від нього виходить Св. Дух; нижче цього образу, по стінках купола 7 архангелів: Михайло з мечем в одній руці і прапором в іншій, Гавриїл з гілкою лілії, Рафаїл з алавастром, Уриїл із запаленими свічками, Салафіїл з чотками та Іегудийл з вінцем між

архангелами, нижче архангелів — собор дев'яти чинів ангельських, що оточують і підтримують престол Вседержителя, ще нижче між 12 вікнами на простінках, 12 апостолів, які стоять на 12 старозавітних і апокаліптичних каменях (Вих. XXVIII, Апокал. гл. 21). Під кожним з апостолів, були золоті зірки, в середині їх вогненні язики, а під ними напис: “На голові вінок від дванадцяти зірок (Апокал. Гл. 12)”. У звіті Петра Лебединцева зазначається, що при поновленні Києво-Софійського собору в 1843-1863 роках, кам'яний купол знову розписаний ієромонахом Іринархом по малюнку академіка С. Солнцева, якому було довірено керівництво роботами з відновлення собору. У цей час зображені: в дні купола замість Вседержителя Бог Отець, під ним — 4 шестокрилаті серафими, 2 ангели, що тримають нерукотворний образ Спасителя і 2 ангели, які тримають земну кулю; нижче — архангели: Гавриїл, Рафаїл, Уріїл, Салафіїл, Іегудіїл, Варахіїл і Ієреміїл. 12 апостолів між вікнами ліхтаря переписані наново.

Коли і ким вперше замальовані ці мозаїки, немає звісток. За повідомленням Петра Лебединцева князь Голіцин у своїй подорожі по Півдню України в 1807-му році пише, що він їх бачив і ними захоплювався. На жаль, він не поймає зображень, бачених ним в куполі, так що з'являється сумнів, відносяться його слова тільки стосовно мозаїчного зображення євангелістів на вітрилах і мучеників на вітарних арках, тим часом як в куполі могли бути вже живописні зображення, зроблені раніше, бути може, ще в 1718 р, при розписі стін собору, масляними зображеннями на місцях колишніх забілених фресок.

Дослідження Лебединцева щодо історії Київських церков, проведено ним археологічних досліджень на їх території дозволило зберегти унікальні дані стосовно багатьох об'єктів старовини.

**Summary.** *Topics of research Peter Lebedintseva concerned the controversial and topical historical issues that arose in the academic and church circles Ukraine. The period of his tenure Cathedral archpriest of St. Sophia Cathedral came at a time when the Ukrainian society was particularly interested in the study of ancient national sanctuary. Peter Lebedintseva work on research Sophia was actually a continuation of the work Bolhovytinova Metropolitan Eugene, who was a description of Saint Sophia Cathedral in 1825. In fact, labor Metropolitan Eugene greatly influenced experiments Peter Lebedintseva. This is seen on the subject of his research. For nearly three decades, during which about. Peter held the post of Kyiv Archpriest of St. Sophia Cathedral, he repeatedly carried out detailed studies of this unique ancient Russian monuments.*

## **Новітні інтерпретації поняття “культурний капітал” в соціології та соціальних науках**

Традиційний вжиток у наукових колах поняття “культурний капітал” крізь призму поширеної інтерпретації його змісту П. Бурдьє [1], вочевидь, й по сьогодні становить теоретичне підґрунтя і засадничі положення концепції культурного капіталу. Однак, особливості надшвидкої трансформації сучасних суспільних систем як наслідок процесів інформатизації, інтернетизації та глобалізації накладають низку обмежень на можливості вільного користування зазначеним поняттям в узвичаєному постструктуралістському значенні без попередніх уточнень. У контексті огляду даної проблеми вважаємо значущим часткове зняття полярності класичного протиставлення масової та елітарної культур у новітніх умовах та ускладнення соціологічної концептуалізації даних понять, що є наслідком значної плюралізації культурних течій та напрямків, зміни ціннісно-нормативної системи сучасної особистості, комерціалізації та демократизації цензури в соціокультурній сфері.

Ще у визначення капіталу за К. Марксом було включено важливе припущення, згідно з яким неодмінною властивістю будь-якого капіталу є його здатність до конвертації. З даною позицією погоджуються більшість сучасних дослідників нематеріальних типів капіталів. Відповідно, з'ясовуючи особливості новітніх інтерпретацій культурного капіталу вважаємо за доцільне аналізувати культурні типи знань, навичок та індивідуальних характеристик у контексті можливостей їх конвертації у сучасних умовах. Що на сьогодні набуває ознак висококонвертованих елементів культурного капіталу, а що втрачає такі функції і набуває ознак іншого соціального феномену (ресурсу, активу, потенціалу)? Як приклад подібного міркування можемо навести вміння читати і писати: іще кількасот років тому ці навички фіксували високий статут носія капіталу, зараз же — виступають просто умовою нормальної адаптації та соціалізації дитини.

Огляд сучасної літератури з теми свідчить про тенденції зведення змісту поняття “культурний капітал” до освітньо-професійного рівня індивіда. Такі міркування, безумовно, з одного боку, є некоректними і надто вузькими, проте, водночас, не випадковими, оскільки в наш час культурне знання та компетенція тісно корелює з високим статусом у професійній сфері, тоді ж як відповідно до про-

цесів інформатизації змінюється й сама культурна еліта, набуваючи ознак інтелектуалів на відміну від інтелігенції. Внаслідок цього традиційне уявлення про культурний капітал варто уточнити, відповідно до чого традиційні спроби його вимірювання поступаються спрямуванню культурного споживання до найбільш конвертованого знання, тоді ж як залучення до сфер високого мистецтва залишається індикатором культурного капіталу, а не основою його конструювання. Варто зазначити, що такий елемент культурного капіталу як морально-етична культура (знання культурних традицій і норм, моделей поведінки, етикет та ін..) не втрачає власної значущості у новітніх умовах.

Так, водночас із “усталеними” індикаторами культурного капіталу індивіда можна додати і інші: знання іноземних мов (особливо англійської, яка поступово перетворюється на мову міжнародного спілкування); знання комп’ютерних технологій і вміння аналізу та презентації даних в IT-програмах; не просто наявність культурного знання та навичок у індивіда, а вміння на основі цих знань критично та творчо мислити, продукувати інноваційне нове знання; комунікативна компетентність в широкому значенні, що включає володіння науковою лексикою, комунікабельність, вміння презентувати інформаційний продукт.

Акцентуючи увагу на вище зазначеному структурному елементі, варто зазначити, що комунікативна компетентність за своєю природою є психолінгвістичною категорією і зазвичай розглядається як компонент освітнього цензу індивіда. Даний тип компетентності обумовлений низкою когнітивних факторів, фоновими знаннями щодо оточуючого середовища, в тому числі щодо соціальної структури суспільства, соціальних цінностей, знаннями нормативного використання комунікативних систем різних рівнів і здатністю до адекватної інтерпретації інформації. Найбільш значущими когнітивними характеристиками компетентності є здатність до узагальнення та систематизації сприйняття довкілля, до адекватної оцінки “статусу мови”, його соціальної престижності, вміння інтерпретувати діяльність, що полягає у розумінні смислової і оціночної інформації в конкретній соціальній ситуації тощо [2, с.25–26].

Варто зважати, що про акт безпосередньої комунікативної взаємодії індивідів ми можемо говорити лише зважаючи на контекст певних соціальних умов — комунікативної сфери, ситуації, статусу та ролей індивідів тощо. Тож частиною культурного капіталу є не лише вміння себе поводити за умови контакту з представниками вищих статусних позицій, проте й адекватне попереднє зіставлення доцільності використання останнього до певних часових, просторо-

вих, гендерних та соціокультурних координат, в межах яких виникає потенційна можливість його актуалізації. Так, відмінне знання норм етикету, безумовно, за відповідних обставин може принести значну користь та високу статусну оцінку його власнику, проте за деяких обставин може мати зворотній ефект. Носій даного знання в середовищі осіб, що відрізняються значно нижчим рівнем володіння культурних ресурсів, може вважати за необхідне приховати його з метою не виділятися з оточення задля досягнення ефективнішого комунікативного зв'язку тощо. Така “вибірковість”, безумовно, виступає також структурною частиною культурного капіталу.

Таким чином, зміна внутрішньої структури компонентів, суб'єкта-носія, а також джерел накопичення культурного капіталу вимагає сутнісного переосмислення останнього відповідно до новітніх тенденцій сучасності. Як інструмент такого аналізу може бути корисним виявлення рівня можливостей конвертації елементів культурного капіталу, що є однією з основних його функцій та ознак.

### ***Література:***

1. Бурдье П. Формы капитала / П.Бурдье // Экономическая социология. — 2002. — Т.3, №5. — С.60–74.
2. Конечная В.П. Социология коммуникаций [учебн.] / Конечная В.П. — М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. — 304 с.

**Наталія Нахабич**

*аспірант факультету соціології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

## **Розвиток культури довіри в українському суспільстві як соціогуманітарна проблема**

Із точки зору довіри індивіда до суспільства ми можемо говорити про наявну у суспільстві культуру довіри чи недовіри. Вона виникає тоді, коли більша частина людей обирає один із двох різновидів поведінки — довіряти чи не довіряти — і намагається долучити до свого вибору майбутні покоління через різноманітні механізми трансляції.

Фокусом нашого аналізу є аспект соціальної детермінації культури довіри в українському соціумі. Цей аспект має виразну локалізовану прагматику, якщо взяти до уваги важливе питання: яким типам та видам мистецьких практик довіряють чи не довіряють українці?



Культура довіри — це притаманна суспільству можливість довіряти один одному, системі, абстрактним категоріям. Прихильники теорії соціального капіталу (Фр. Фукуяма, П. Штомпка, Р. Патнем та ін.) вважають це поняття одним із визначних факторів розвитку як суспільства в цілому, так і його економічної складової. Культура довіри — це продукт певного періоду історії країни, пов'язаний із накопиченням довіри в різноманітних соціальних практиках. Культура довіри пов'язана з традиціями соціальних установок, норм, цінностей, на основі яких складаються відносини довіри чи недовіри. Фактично — це процес накопичення, тривалий у часі, щільно пов'язаний із соціально-історичним контекстом. Культура довіри — це не тільки історично сформовані установки, норми і цінності соціальної взаємодії, але й активно відтворювана в соціальних практиках структура відносин, яка може свідомо плануватися і регулюватися. Різні культури відрізняються значущістю довіри, критеріями її формування, основними складовими (підставами) та ступенем їх вираження, правилами і традиціями, що регулюють відносини довіри.

У своїй праці “Довіра: соціальні чесноти та шлях до процвітання” Фр. Фукуяма зазначає, що довіра є очікування, що виникає в рамках певної спільноти тому, що члени цієї спільноти будуть поводити себе нормально і чесно, виявляючи готовність до взаємодопомоги відповідно до загальноприйнятих норм. Останні можуть належати до сфери “фундаментальних цінностей” — про природу Бога або справедливості, але вони охоплюють і цілком світські поняття, такі, як професійні стандарти і кодекси поведінки. Соціальний капітал — це можливості, що виникають із наявності довіри в суспільстві або його частинах. Соціальний капітал відрізняється від інших форм людського капіталу, оскільки він зазвичай створюється і передається за допомогою культурних механізмів — через релігію, традиції та історичні звичаї. У таких соціумах не потрібно широкого договірнього та правового регулювання відносин, оскільки між їхніми членами існує попередній морально-етичний консенсус як основа для взаємної довіри”. Розглядаючи національні культури довіри, Фр. Фукуяма розділяє сучасні держави на три групи залежно від того, яку роль відіграє довіра в цих суспільствах: 1) група з найвищим рівнем соціальної кооперації і довіри, до якої входять США, Японія і Німеччина; 2) друга група — з більш низьким рівнем довіри, до якої входять Китай, Італія і Франція, де довіра підтримується сімейними структурами (або подібними до них); 3) третя група — характеризується найбільш низьким рівнем довіри, об'єднує постсоціалістичні країни. Саме до цієї групи наразі відносять і Україну.

Незважаючи на велику частину умовності й узагальненості, ця модель є в нині однією з найбільш популярних. Проте деякі дослідники підкреслюють, що саме в країнах західного світу, особливо в США, спостерігається руйнування та занепад традиційної культури довіри, в той час як країни Східної Європи наразі є прикладом культури довіри, що активно формується. Не випадково, саме на культурі довіри робить акцент Фукуяма, пояснюючи процеси розвитку різних країн. У залежності від того, на якому етапі розвитку знаходиться довіра в країні, як прийнято вести справи, чи можуть люди покладатися один на одного — залежно від цього внутрішня структура довіри видозмінюється: деякі аспекти стають більш вагомими, а інші — ні.

П. Штомпка називає п'ять макросоціетальних обставин, що сприяють появі “культури довіри”, а їх противага — виробляє “культуру недовіри”. Розглянемо кожен окрему складову відповідно до ситуації в країні: 1) нормативна узгодженість / нормативний хаос (аномія); 2) стабільність соціального порядку / радикальні зміни; 3) прозорість соціальної організації / секретність; 4) відчуття зрозумілості навколишнього світу / відчуття невідомого; 5) підзвітність інших людей та інститутів / свавілля і безвідповідальність.

Друга необхідна складова, що сприяє появі “культури довіри”, — певні характеристики діючих агентів. У першу чергу, це ряд особистісних рис, побічно пов'язаних із готовністю до довіри або недовіри: 1) активізм (пасивність); 2) оптимізм (песимізм); 3) орієнтованість на майбутнє (традиціоналістська орієнтація або орієнтація “сьогодення”); 4) великі амбіції (малі амбіції); 5) орієнтація на досягнення (адаптаційна орієнтація); 6) інноваційність (конформізм).

Залежно від того, який тип індивідів найбільш розповсюджений в окремому суспільстві, це дає основну характеристику суспільству.

У який спосіб можлива культура довіри в Україні? Результати досліджень довіри, що проводяться Інститутом соціології, Європейським соціальним дослідженням, свідчать про низький рівень довіри до більшості інституцій та досить високий рівень міжособистісної довіри. Якщо проаналізувати ситуацію, що складалась в Україні за 25 років після проголошення незалежності, спираючись на означені попередньо макросоціетальні обставини, запропоновані П. Штомпкою, то низький рівень довіри в Україні можна пояснити так: 1) після розпаду СРСР у країні багато років не діяло нове законодавство, нові закони та постанови спрацьовували разом із уламками старих законів, що ще більше гальмувало бюрократичну машину; на вирішення простих питань витрачалось дуже багато часу, а іноді вони взагалі не мали законного рішення. При цьому фактично з'являються тіньо-

ві схеми вирішення питань, корупція. Цей стан має назву подвійної інституціоналізації і може характеризуватись скоріше як нормативний хаос; 2) не можна сказати, що в країні всі роки незалежності відбувались радикальні зміни, проте і стабільності у позитивному сенсі також не було. Фактично деструктивні процеси в сферах економіки, політики та культури породили соціальне замовлення на радикальні зміни, що і стало однією з причин Помаранчевої революції та революції Гідності; 3) досить довго панувала секретність, особливо в політичній сфері, не було доступу до інформації щодо розподілу ресурсів, що підсилювало настороженість та породжувало практику недовіри в суспільстві. Це призводило до втрати довіри між населенням та тими, хто приймає рішення. Останнім часом поширюються практики виводу з “тіні” інформації у публічний простір. Такими прикладами можуть слугувати платформа для організації економічної діяльності (Prozorro) або безпрецедентний в Україні випадок відкритого подання податкових декларацій державними службовцями; 4) після розпаду СРСР, коли економічна політика перейшла з державного регулювання до симуляції вільного ринку, що викликало руйнування зрозумілості навколишнього світу та відчуття невідомого; 5) невідповідність декларованої підзвітності і прозорості чиновників, фактичній безвідповідальності та симуляції активності.

Наразі в українському суспільстві відбуваються все нові і нові зміни. Фактично вони повинні сприяти усуненню ситуації соціальної невизначеності, а також додати прозорості функціональним режимам інститутів та систем. Проте, як і усі зміни, вони стикаються з реаліями вже сформованої в нашій країні культурою недовіри. Щодо характеристик діючих агентів, то в Україні наявна їх чітка поляризованість. Частина населення є активною, орієнтованою на майбутнє з великими амбіціями та оптимізмом, орієнтацією на досягнення та характеризується високою довірою до цінностей європейського шляху розвитку України. Проте, інша частина — її частка є досить високою — є носієм пасивності суспільної недовіри. Така суперечність лише поглиблює наявні в країні структурні диспропорції, стає на заваді соціальному порозумінню. Для утвердження культури довіри в Україні необхідно: 1) посилювати громадський контроль за діяльністю соціальних інститутів, систематично проводити спеціальні акції інформування населення; 2) підтримувати різні форми громадянської активності, заохочуючи громадські та молодіжні об'єднання до активної участі в формуванні державної політики в напрямках демократизації та гуманізації суспільного життя.

**Summary.** *In this paper the problematic of the cultural foundations of social trust is analyzed. According to the author's position the social trust is a specific*

*value-normative basis of social order. In modern theories of social capital the trust phenomena understands as a fundamental resource of social integration and creative activity in different spheres of human life. Social trust is also attribute factor of individual activity. But in Ukrainian society existing culture of social trust is closely connected with some value controversies which reflect the organizational difficulties of constitution and developing of normative basis of democratic and humanist social order.*

**Тамара Никоненко**

кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри рисунку та живопису КНУТД  
tamara.nykonenko@gmail.com

## **Соціологічні компоненти взаємодії мистецтва і суспільства**

До останнього часу науковий аналіз розглядав мистецтво як форму суспільної свідомості, але на сьогодні ця точка зору виявляється обмеженою, тому що не відображає динаміку функціонування мистецтва. Адже мистецтво — це складна і динамічна система, функціонування якої об'єднує такі етапи як виникнення і створення художніх цінностей, діяльність різноманітних інститутів по збереженню і розповсюдженню творів мистецтва, опанування художніх цінностей соціумом.

Перед тим як виявити соціологічні компоненти взаємодії мистецтва і суспільства, доцільно проаналізувати ряд підсистем функціонування художньої культури.

Перша підсистема — виробництво художніх цінностей. Суб'єктами цієї підсистеми виступають як професійні художники, архітектори, дизайнери, так і аматори мистецтва. До неї входять такі форми організації їх діяльності, як творчі союзи і самодіяльні колективи. В складі зазначеної підсистеми — система художньої освіти: мистецькі вищі навчальні заклади та інші учбові структури, які готують професійні кадри для мистецтва та система заохочення, стимулювання професійних і самодіяльних митців — огляди, конкурси, премії, почесні звання.

Друга підсистема — художнє споживання та його суб'єкти: замовники, глядачі, читачі, слухачі з власними потребами, смаками, оцінками, які обумовлені об'єктивними детермінантами — соціальним станом, освітою, віком і матеріальними можливостями.

Третя підсистема — посередництво між художнім виробництвом

і споживанням. Це система збереження, тиражування і розповсюдження художніх цінностей. До неї належать установи мистецтва і засоби розповсюдження художніх цінностей, популяризація художньої культури, естетичне виховання.

Четверта підсистема — формування та здійснення культурної політики в сфері художньої культури, наукове керівництво її розвитком.

Серед багатьох факторів, які впливають на характер мистецтва, на зміст творів, їх стиль і форму, а також на способи контактів мистецтва з його аудиторією, одним з найважливіших є влада. Саме влада, при якій творить митець, ставить перед ним означений ряд вимог, окреслює межі дозволеного як в змістовому, так і в формальному відношенні, може нав'язувати художнику ілюзію свободи або жорсткий диктат ідеології, застосовує стосовно мистецтва каральні санкції або відпускає його на волю ринкової стихії.

Отже, соціологічними компонентами взаємодії мистецтва і суспільства є:

1) властивості соціального об'єкта — особистості, групи, класи, об'єднання, — які необхідні для художньої діяльності і на яких базується здібність створювати та сприймати художні цінності;

2) діяльність соціального суб'єкта — зі створення, збереження, розповсюдження і споживання художніх цінностей; із вивчення процесів створення, збереження, розповсюдження і споживання художніх цінностей (художня критика, наука про культуру); із цілеспрямованого впливу на процеси створення, збереження, розповсюдження і споживання художніх цінностей (управління, маркетинг, естетичне виховання);

3) продукти художньої культури — твори мистецтва, художні елементи оточуючого середовища;

4) інститути, які забезпечують процеси створення, збереження, розповсюдження та засвоєння художніх цінностей, а також вивчення цих процесів і цілеспрямований вплив на них (творчі союзи та організації, установи культури та мистецтва, художні студії та гуртки, наукові установи та учбові заклади культури та мистецтва, органи управління освіти та культури).

**Summary.** *Art as a social phenomenon has always been one of the most important elements of the official public life sphere, which implements a number of specific and non-specific social functions. The article addresses the problem of relations between society and art, analyzes subsystem of culture functioning and reveals sociological components of art and society interaction.*

## **Декорування рекреаційно-дозвіллевих закладів**

Успішне розгортання дизайнерської діяльності на ниві ресторанного бізнесу передбачає застосування елементів театралізованої декоративності та бутафорії, практикування механізмів дотепної інтерактивності з метою залучення постійних відвідувачів до рекреаційно-дозвіллевих закладів.

Планування сучасних ресторанів або барів передбачає наявність кількох залів, які відрізняються за конфігурацією, висотою стель та іншими розмірами. Інтер'єри таких приміщень за прикладом харківського підприємства швидкого харчування “Жили-Были” оздоблюються невеликими однобарвними стильними малюнками з фольклорної тематики на зразок трафаретів. Своєрідною кульмінацією інтер'єру київського ресторану “Бразилія” є матова куля під стелею, що світиться, нагадуючи повний місяць, а синювато-чорна стеля створює ілюзію тропічної ночі. Доречно підсвічене панно з пальмовою алеєю додає зоровій перспективи приміщенню. Мозаїчна строката хвиля, що струменіє коридорами, проходами та сходами, пожвавлює транзитні простори, розважаючи відвідувачів при переході із зали в залу.

Багатофункціональна специфіка “Будинку кави” у Києві призначена задовольнити художні смаки найрізноманітніших відвідувачів. Спеціалісти архітектурного бюро *Fin de siecle* створили ультрасучасний дизайн у стилі хай-тек, в якому ефектне саме по собі кавове устаткування постає рівноцінною складовою інтер'єру. У цьому криється належний зміст: відвідувачеві ненав'язливо дають зрозуміти, наскільки детально продуманим може бути процес приготування кави. І навіть плакати на стінах, що зображують моделі кавоварок, виглядають як стильні панно. Барна стійка зазначеного ресторанного закладу виконана з високоякісних матеріалів (вибілене дерево міранти, іржестійка сталь, поліроване скло і мармур тощо). Відчутне зрима відокремлення зони кавових столиків й демонстраційної зони, воно лише символічно позначене різноколірною плиткою на підлозі. Панно-інсталяції над кавовими столиками співзвучні інтер'єру, проте естетично привносять невимушену тему ретро завдяки добірці чорно-білих фотографій й зворушливим предметам старого родинного побуту. “Кавові ніжки” столиків є ще од-

ним оригінальним здобутком фантазії авторів інтер'єру. А справжні кавові начистки, вміщені в акрилову прозору трубу, засвідчують доречність їх використання при виготовленні меблів. Харківське підприємство фаст-фуду “Жили-были” замислювалося як своєрідна альтернатива стандартизованим імпортним ресторанам. Дизайнерам було запропоноване приміщення з анфілади склепінних залів з довгим коридором. Трансформувати це приміщення в єдиний простір вдалося за допомогою декоративно-бутафорських засобів, суттєво не відступаючи від громадсько-харчовального мінімалізму й не перевантажуючи інтер'єр зайвими деталями. Усі предмети, задіяні тут в якості декорацій, використано не за традиційним призначенням: праски, поставлені на стельову балку, каналізаційний люк, підвішений до стелі тощо.

Проблема цілісності та органічності естетичних зв'язків у галузі професійного декорування реалізується потенціалом різних видів мистецтва. Зокрема, архітектурне оздоблення як різновид художнього деревообробництва у рамках монументально-декоративного мистецтва стереотипно репрезентоване профільованими стовпами та арками, різьбленими прогонами та сволоками, декоративними лиштвами вікон, вітровими дошками тощо. Таким чином, вдало підібрані елементи образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва збагачують архітектуру й підсилюють художню виразність інтер'єру. Ретельно продумане функціональне й колірне розв'язання окремих елементів інтер'єру дозволяє створювати гармонічну цілісність матеріального середовища й емоційно підкреслюваних зорових відчуттів, що синтезуються у загальну струнку композицію — ансамбль інтер'єру.

***Summary.** The successful development of the design activity in the field of the restaurant business involves the use of the elements of the theatrical decorativeness and props, the practicing of the mechanisms of the witty interactivity to attract the regular visitors to the recreational and leisure institutions. The problem of the organic integrity and aesthetic connections in the professional decorating is realized with the potential of the different kinds of art. In particular, the architectural decoration as a form of the artistic woodworking within the monumental and decorative art is stereotypically represented with the profiled pillars and arches, carved spans and ceiling beam, decorative boxes of the windows etc. So the well-chosen elements of the fine and decorative art enrich the architecture and enhance the artistic expression of the interior. Carefully thought-out functional and the colour solving of the individual interior elements allows to create the harmonious integrity of the material environment and emotional emphatic visual sensations that are synthesized in a overall coherent composition — the ensemble of the interior.*



**Світлана Оляніна***кандидат архітектури, доцент,  
завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.*

## **Український бароковий іконостас та його сучасні ремінісценції: проблема відтворення символічного змісту**

Останні дослідження різьбленого опорядження українських іконостасів XVII–XVIII ст. виявили, що орнаментальна програма декору була сукупністю закодованих у ній символів, які мали кілька рівнів символічного значення. Для розуміння символічного задуму опорядження, іконостас необхідно розглядати як єдину складну раму, декорація якої підпорядкована певній провідній темі. Домінуючий смисловий потік складається з окремих мотивів, поєднаних між собою синтагматичними зв'язками. Зі зціплення значень синтагматичних послідовностей конструється зміст послання. Відтак сукупність різьбленого опорядження іконостаса є текстом, прочитання якого полегшувало розуміння його іконографічної програми. Опорядження акцентувало літургійні та есхатологічні аспекти загального символічного задуму іконостасів, відбивало ідеологічні домінанти релігійного світосприйняття українського суспільства XVII–XVIII вв.

Проблема осмислення змістовної складової різьбленого опорядження барокових іконостасів особливо актуальна сьогодні, коли для облаштуванні храмових інтер'єрів виконуються іконостаси, композиція і декор яких наслідує стилістику бароко або за світлинами відновлюються втрачені пам'ятки. Через об'єктивні і суб'єктивні причини новостворені іконостаси не є точними копіями українських барокових іконостасів. Водночас різьблене опорядження, за усталеною протягом другої половини XX ст. думкою, розглядається як добір декоративних елементів, а тому комбінуються відповідно до художнього задуму. Тож репертуар мотивів різьблення і орнаментальні композиції складені з них, можуть лише більш чи менш наближатися до оригінальних зразків. Відтак змістовна складова, колись закладена в програму опорядження барокових іконостасів, губиться при їх сучасному відтворенні. Це призводить до профанації символічного програми оформлення іконостасів, залишаючи сукупності їх різьбленого опорядження лише декоративну функцію.

## **Теоретичні аспекти взаємовпливу образотворчого та музичного мистецтва**

Проблеми взаємозв'язку між різними видами мистецтв, їх взаємовпливу та синтезу слід віднести до актуальних теоретико-методологічних проблем вітчизняного та зарубіжного мистецтвознавства. Яким би не було складним сприйняття та засвоєння мистецтва в побутовому житті, воно все ж суттєво відрізняється від наукового пізнання. Якщо у сприйнятті пізнання спрямоване на окремий твір, то наука про мистецтво піднімається до узагальнень, до розкриття закономірностей художньої творчості та процесу його історичного розвитку через систему понять і категорій, що спираються не тільки на безпосереднє сприйняття, але і на аргументоване, на логічне мислення.

На сучасному етапі, як і раніше, питання методології науки, зокрема і мистецтвознавчої, вперто “стукають у двері” і вимагають свого розв'язання. Зазначимо, що методологія у мистецтвознавстві — це наука про методи пізнання, про шляхи дослідження, що ведуть до істини. Це система вихідних понять і сукупність принципів, якими керується дослідник і критик у вивченні та оцінці конкретного художнього матеріалу [2, с.22]. Теорія через свою складність і нерозробленість не завжди дає відповідь на питання, що хвилюють дослідників наукової істини. На думку певної частини мистецтвознавців, які з осторогою та певним скептицизмом ставляться до теоретичних розробок, теорія скомпроментована методологічною блуканиною, частою зміною концепцій, вульгаризаторськими і схоластичними схемами. Разом з тим, мистецтвознавчі дослідження, позбавлені теорії, залишаються переважно описовими, емпіричними, безпроблемними. Наука ж розпочинається там, де виникає узагальнення, проблема, думка. Будівля ж мистецтвознавчої науки має визначатись коректною інтерпретацією історичного процесу, тобто ідейно-теоретичною концепцією, побудованою на міцному фундаменті фактів [2, с.25–26]. Сьогодні, як ніколи, актуальним є відоме висловлювання К. Маркса, згідно з яким не тільки досягнення істини, але і методологія пошуку мають принципово важливе значення. Методологія наукового дослідження не тільки обумовлює характер і напрямок творчого пошуку дослідника, але і органічно

входить до змісту самого дослідження і таким чином об'єктивується в результатах наукової праці [6, с.4]. Зауважимо, що з методологічної точки зору в розвитку сучасної системи мистецтв дослідники виокремлюють дві протилежні, проте взаємозв'язані між собою тенденції. Якщо перша полягає у тяжінні до синтезу, то інша — до збереження суверенності кожного окремого мистецтва. Прикметною рисою є те, що обидві зазначені тенденції є плідними. Їх діалектична взаємозалежність веде не до поглинання одних мистецтв іншими, а до їх взаємозбагачення, утвердження правомірності та необхідності існування різних видів мистецтва, що повністю зберігають свою самостійність [3, с.5]. Враховуючи компетентну точку зору сучасних дослідників, можна стверджувати, що теорія синтезу, що передбачає розробку загальних методологічних принципів синтетичних явищ у різних сферах життєдіяльності людини, перебуває ще на стадії свого становлення. Зокрема, відчувається нагальна потреба у підготовці узагальнюючих праць, присвячених проблемам синтезу мистецтв і естетики, мистецтвознавства та культурології, інтегративним аспектам їхньої взаємодії [8, с.5].

У ретроспективному відношенні теоретичні ідеї синтезу пронизують всю естетику романтизму. Наприклад, німецький романтик Вакенродер мріяв не тільки про пряме занурення в живопис, але й про те, щоб "охопити всі мистецтва разом, об'єднати їх в єдину художність". [7, с. 9]. У романтиків поняття музичності було настільки універсальним, що їх романтичну концепцію синтезу визначено як панмузичну. Всі види мистецтв вони визначали виключно через музику. Необхідно зазначити також, що синтез романтики розуміли як злиття двох видів мистецтв в новий вид (наприклад, звук і колір — у кольорозвук). Мрія про синтез мистецтв у романтиків була заснована на явищі сінестезії, яка усувала межі між різними мистецтвами в процесі сприйняття дійсності. [7, с.9].

Потрібно зазначити, що художній синтез знаходить своє творче втілення у різних формах. Це, зокрема, поєднання художніх стилів у загальній композиції, у розвитку синтетичних мистецтв, у взаємовідносинах мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, у використанні окремими видами мистецтв виразних засобів, художньої мови та матеріалу інших мистецтв. Синтез мистецтв відбивається також у зміні структури художнього мислення, у формуванні його глобального характеру. Вміння масштабно мислити саме у творчому сенсі породжує необхідну свободу в естетичному освоєнні життєвого матеріалу, що сприяє не тільки створенню значних художніх цінностей, але і відкриває можливість під іншим кутом зору розглядати питання про формування сучасної естетич-

ної реальності.[3, с.17]. Доцільно зауважити, що феномен синтезу мистецтв належить до одного з найяскравіших виявів культури. Сутність його полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити складну, цілісну структуру, здатну більш повно передати узагальнений образ епохи, світорозуміння її діячів. Слід зазначити, що в історії мистецтв були сформовані такі типи синтезу: 1) синтез як поєднання образних засобів різних мистецтв в єдиному художньому образі, що уособлює нову художню реальність; 2) синтез мистецтв як особливий тип художньої творчості, спрямований на створення синтетичного мистецтва, що виступає у вигляді суміжності його окремих видів, поєднання різноманітних елементів, з допомогою яких виникає нове художнє явище [1, с.7]. Якщо питання про взаємодію різних мистецтв та художньої культури стали об'єктом численних ґрунтовних досліджень у вітчизняній та зарубіжній соціогуманітарній літературі, то проблема взаємозв'язку та взаємовпливу образотворчого та музичного мистецтва вимагає насамперед поглиблення та розширення сучасних модерних і постмодерних наукових студій та дискурсів. На нашу думку, у висвітленні теоретико-методологічних аспектів взаємодії та синтезу зазначених видів мистецтв, виявленні їх інтегративних тенденцій і якостей важливе значення має творче і поряд з тим коректне у ґносеологічному сенсі застосування системного підходу, який на відміну від метафізичного погляду на явища художньої дійсності є діалектичним за своєю сутністю.

Враховуючи глибоко закономірну інтегративну тенденцію у розробці сучасної методологічної проблематики, що повною мірою відповідає синтетичним особливостям розвитку сучасного наукового знання, методологічна універсальність системного підходу полягає в тому, що він може бути плідно використаний у вивченні діалектики і взаємодії художніх явищ і процесів, в осмисленні характеру та особливостей соціокультурного функціонування мистецтва. Саме системний підхід має можливість усвідомити ту істину, що взаємобогачення не тільки є гіпотетичним, а і реальним чинником художньої культури, та воно повинно мати свої розумні межі. Має рацію А. Зісь, який стверджує, що широчінь синтетичного аналізу інтегральної єдності всіх мистецтв зовсім не означає нехтування художньо-естетичними межами і бар'єрами між їх різними видами. Адже ці межі історично рухливі і мінливі, а видова специфіка мистецтва при цьому нікуди не зникає.[5, с.8]. Висвітлюючи питання взаємодії образотворчого мистецтва та музики, слід взяти до уваги декілька загальноестетичних міркувань. Насамперед зазначимо, що принципи образотворчого зображення та музичного вираження не лише різняться між собою, а є навіть протилежними за своєю сутністю. Якщо,

наприклад, чуттєвий матеріал живопису є предметним, нечутним, статичним, то музики навпаки — звуковим, незримим, динамічним. На думку фахівців, найбільша особливість образотворчого мистецтва полягає у притаманній йому дивовижній здатності передавати всю різноманітність і складність життя, весь його динамізм через зображення лише однієї події чи моменту. Позбавлене можливості безпосередньо залучати час до своєї структури, образотворче мистецтво виробило певні способи вираження часових характеристик через просторовий ряд, колорит, сюжет. У добре відомій картині І. Рєпіна “Бурлаки на Волзі”, як загалом і в будь-якому іншому творі живопису, життя “зупинилось” на одну мить, але в цій миттєвості художник зміг виразно висловити в цих людях естетичними засобами їхнє минуле, сучасне і очікування ними майбутнього [5, с.27]. Основою змісту музичних образів є насамперед почуття, емоції, переживання людей, рух людського життя, характери почуттів, настроїв, переживань, ритми людської діяльності. Музика пов’язана, по-перше, з вираженням стану внутрішнього світу людини без обов’язкового зображення їх зовнішніх виявів; по-друге, з вираженням почуттів і переживань у безперервному розвитку, динаміці, у всьому багатстві відтінків та взаємопереході [5, с. 58].

Однією з найважливіших особливостей музики є її універсальна здатність одночасно впливати на великі аудиторії, значну масу людей. Достатньо вказати на емоційно потужну естетичну силу впливу творчості таких композиторів, як Бетховен, Шопен, Глінка, Мусоргський, Чайковський, Шостакович, не тільки на почуття, але і на внутрішній світ і світогляд людей. У своєму листі до композитора В. Соловйова-Сідова один з прихильників його музичної творчості пересічний слухач написав: “Мені здається, що якби над моєю головою постійно би лунала П’ята симфонія Бетховена, я не міг би зробити у своєму житті жодного непристойного, негідного вчинку” [4, с.403]. Незважаючи на всю специфіку і відмінність образотворчого і музичного мистецтва, в кінцевому підсумку їхньою метою є створення художніх образів, що правдиво відображають реальне життя, формують духовний світ людини.

Отже, квінтесенцією методологічних проблем сучасного мистецтвознавства є глибокий, системний аналіз діалектичних за своєю суттю інтегративних аспектів взаємовпливу та синтезу образотворчого та музичного мистецтва. Художньо-естетичний розвиток кожного з них органічно передбачає толерантне, коректне взаємне удосконалення, взаємне уточнення на шляху осягнення та практичного освоєння цілісної єдності внутрішньо суперечливих синтетичних принципів взаємопроникнення у вишуканий, проте безмеж-

ний творчий світ кожного з них.

***Література:***

1. Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. — Симферополь, 2010.
2. Ванслов В. В. Постижение искусства. — М., 2006.
3. Взаимодействие и синтез искусств [редкол.: Д. Д. Благой и др]. — Л., 1978.
4. Зись А. Я. Искусство и эстетика.: Введение в искусствоведение. — М., 1967.
5. Зись А. Я. Виды искусства. — М., 1979.
6. Зись А. Я. Эстетика: идеология и методология. — М., 1984.
7. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). — М., 1982.
8. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: [сост. Г. Гинзбург]. — Харьков, 2002.

**Ганна Паньків**

*мистецтвознавець, здобувач кафедри  
теорії та історії мистецтва НАОМА, викладач ІДГУ  
pankiv\_ganna\_ism@ukr.net*

## **Родова приналежність образотворчого твору**

Художні зображення прийнято об'єднувати в три великі групи, іменовані родами образотворчого мистецтва, — групи станкових, монументальних та декоративних (декоративно-прикладних) форм. Хоча не все створюване художниками укладається в цю тріаду, вона і понині зберігає в мистецтвознавстві свою значимість і авторитетність. На нашу думку, слід розрізняти три похідних значення термінів “станковий”, “монументальний” і “декоративний”. Це, по-перше, функція, тобто мотивація автора у виборі конкретного набору художньо — виражальних засобів, які апробовані на сьогоднішній день в художній практиці. По-друге, це якості, що виникають в результаті реалізації цієї функції. І, по-третє, це окремий вид мистецтва, в якому відповідна функція є домінуючою. Декоративна, як і станкова (монументальна) функція і якості декоративності (станкова як і монументальна), в тій чи іншій мірі можуть проявлятися в різних видах мистецтва. Функція і якості можуть проявляти себе і автономно по відношенню до (родової) сімейної групи. Так, станкові форми можуть бути монументальними і декоративними за якістю і призначенням, в той же час, в монументальних формах можуть проявлятися показники станковізму і декоративності.

Втілених функцій, як і якостей, може бути кілька в одному творі. Визначальними будуть показники з домінантно виявленим

значенням. Певна декоративна функція (завдання) може реалізуватися і через станкові якості (напр., при розміщенні на предметі прикладного мистецтва зображення станкової якості портретного жанру. Станкова функція може бути оформлена і через монументальні і декоративні якості. Так, в картині через колажну структурність декоративної якості. Отже, функція (як станкова, так монументальна і декоративно-прикладна) може втілитися в творінні з не тотожним домінантним проявом якості (як станкового і монументального, так і декоративно-прикладного) в різному родовому контексті. Подібних прикладів багато, твори подібного роду мають право на існування і демонструють різноманіття художнього синтезу в мистецтві. Беручи за основу трьохаспектну градацію родових характеристик, ми пропонуємо розглядати будь-яке зображення, як синтез домінантних показників трьох (основних) родових груп. Так, можна скласти формальну канву (таблицю) можливих домінантних характеристик — з математичної точки зору — всього 27 комбінацій (по 9 на кожен родову групу). Така комплексна форма подання можливих якостей проявляє специфіку різних образотворчих форм, всебічно виявляє синтетичну природу “родових” дефініцій, конкретизує питання границь і критеріїв станкового, монументального і декоративного.

*Summary. Taking as a base three-aspect gradation of kind characteristics we suggest to consider any image as synthesis of dominant indicators of the three kind groups. Thus we can introduce formal table of all possible dominant characteristics — from mathematical point of view — 27 altogether (9 for each kind group). This over-all representation table of possible qualities to large extend can manifest specific features of different representational forms; comprehensively reveals (brings to light) synthetic nature of kind definitions, specifies borders and criteria of easel, monumental and decorative-applied features(forms).*

**Альона Поплавська**  
аспірант КНУКіМ  
poplavskalena@gmail.com

### **Сучасний український ресторан: збереження традицій**

Оскільки негативний вплив процесів глобалізації на культуру вже став загальноновизнаним фактом, першочерговим завданням у збереженні українських культурних традицій і національно-культурної цілісності виступає консолідація суспільства з метою охорони національно-культурної самобутності.



Ставлення людей до організації художнього простору ресторану, його параметрів та форми, розташування у ньому певних предметів залежить від особливостей їхньої культури. Відповідним чином будується їх ставлення до облаштування інтер'єру, об'ємно-просторових композицій окремих ресторанних закладів. Практика становлення традицій оформлення художнього простору в харчувальних закладах України представляє собою об'єктивування особливого типу застосування традиційних й інноваційних технологій у національній образній системі, в орієнтації на локальні природні рефлексії, національні переваги та характери об'єктів дизайнерської творчості. Особливо привабливим для відвідувачів робить використання художниками при проектуванні закладів громадського харчування імітаційного принципу, заснованого на гіперболізації традиційних стереотипів народної архітектури (хата, млин тощо). Забезпечення успішного побутування етнокультурної традиції громадського харчування українського народу спирається на репрезентативний набір високоякісних продуктів виготовлення і споживання національних страв і напоїв, систему, пов'язаних із цим звичаїв та обрядів. Якість громадського харчування є вагомою та значущою складовою матеріальної етнокультури нашого народу, здійснюючи особливий зворотній вплив і на його духовну культуру. У кращих традиціях української національної кухні відбувається популяризація різних форм проведення цікавого змістовного дозвілля у закладах ресторанного господарства, які є візитною карткою соціального престижу та добробуту. Ресторани, що спеціалізуються на готуванні національних страв, називаються етнічними. Поняття “етноресторан” передбачає фундаментальне положення про те, що всі елементи ідентичності бренду повинні будуватися на основі національної культури титульного етносу території. У Києві функціонує близько 100 таких ресторанів, що складають ресторанні мережі. Вони користуються у туристів великою популярністю. Це українські ресторани: “Картопляна хата”, “Козацька грамота”, “Козачок”, “Пузата хата”, “Рідна хата”, “Тарас Бульба”, “Шинок” й ін. Українська кухня здавна характеризується щедрим розмаїттям страв з відмінними смаковими і корисними поживними якість. Причому у кожному з регіонів нашої держави — у Наддніпрянщині і Слобожанщині, Поділлі і Поліссі в силу культурно-історичних причин склалися свої кулінарні традиції. Й лише приблизно на початку XIX ст. фахівці констатують наявність української кухні як цілісного феномену. З другої половини XIX ст. великі успішні ресторани великих міст для більш високого прибутку при наданні послуг найбільш забезпеченим верствам населення почали запрошувати на роботу відомі

мих французьких кухарів, які популяризували свою рецептуру й нові технології готування західноєвропейських страв, самочинно змінюючи технологічні прийоми у приготуванні українських страв. Невеликі ресторани, прагнучи наслідувати подібним успішним ресторанам, пропонували в своїх меню в основному західноєвропейські страви. Багаті поміщики стали запрошувати французьких кухарів навіть для роботи на домашніх кухнях своїх садиб. Згодом дрібніші поміщики теж відмовляються готувати більшість українських страв. У результаті цієї ситуації багато рецептів українських страв забулося, а зміни у приготуванні багатьох з них погіршили смакові якості останніх. Українська кухня представляє собою характерний стиль у приготуванні їжі, практику й традиції, органічно пов'язані із специфікою української культури, кулінарне українське мистецтво.

***Summary.** The attitude of the people to the organization of the art space of the restaurant, its parameters and form, position in it of the certain subjects depend on the characteristics of their culture. Accordingly their attitude to interior design, three-dimensional compositions of some restaurant facilities is built. The practice of the formation of the traditions of the decoration of the artistic space in the restaurants of the Ukraine is the objectification of a special type of the use of the traditional and innovative technologies in the national imagery system, to focus on the local natural reflections, the national benefits and the nature of the objects of the design work. The ensuring of the the successful existence of the ethnic and cultural traditions of the catering of the Ukrainian people is based on a representative set of the high-quality food of the production and consumption of the national dishes and drinks, the system related with that the customs and rituals. Quality of the catering is an essential and important part of the material ethnic culture of our people, making special reverse effect on his spiritual culture.*

**Євген Причепій**

доктор філософських наук, професор,  
старший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України

### **Феномен двох богинь в архаїчній символіці та орнаментах**

На археологічних артефактах трапляються малюнки, на яких дві жіночі істоти поєднані в одне ціле. В літературі цей феномен трактується як подвоєння богинь. Як правило, на зображеннях представлений один тулуб з двома жіночими головами. Характерно, що один з варіантів такого малюнку походить з палеоліту (25 тис.

р. до н.е., Франція, Дордонь). На ньому зображені дві жіночі фігури, спільний тулуб яких розміщений у видовженому овалі, а голови — на протилежних кінцях цього овалу. Така глибока укоріненість цього символу в історії, а також його поширення в пізніші часи, свідчить про його важливу роль в культурі давніх людей.

Як подвоєння богинь можна, на наш погляд, трактувати і здвоєння ромбів у одну фігуру, що зустрічається в орнаментах народів Європи і Азії. В цій фігурі один ромб переходить в інший. Внутрішній простір обох ромбів складає єдине ціле. Якщо врахувати, що ромб в орнаментах є переважно символом жінки-богині (бога ромбом позначають лише в рідкісних, чітко визначених випадках), то можна вважати, що ці два з'єднані ромби символізують подвоєння богинь. Близькість (спорідненість) богинь відома також із міфології. Так, грецькі богині Деметра і Персефона (матір і дочка) трагічно переживають розлучення. За міфом вони півроку живуть разом, а півроку — в розлуці. Виникає питання, в чому суть цього феномена, що змусило давніх людей поєднувати в один образ двох богинь? Відома дослідниця архаїчної символіки М.Гімбутас (1) вбачає в цьому феномені два аспекти богині, втілення нею циклічності природи (зима і літо) і життя — (юність і старість). А.Голан (2) додає до них добро і зло, обоє з яких втілювала Велика богиня.

Розгадку цього феномену, на наш погляд, слід шукати в логіці первісної символіки. М.Гімбутас відзначає два типи подвоєння — матір і дочки та двох сестер. Перше подвоєння з логіки символіки зумовлене тим, що сфер у Космосі давніх людей було сім, а пантеон богів включав вісімку. Крім семи богів, що втілювали сфери Космосу, була іще Велика Богиня. Щоб подолати суперечність між кількістю богів і сфер, Велику Богиню іноді “підселяли” в сферу до однієї з її дочок. Так міг виникнути феномен нероздільної матері і дочки. Очевидно, що парні подібні частини Тіла Богині, які з часів палеоліту (особливо це стосується грудей) фігурували в якості богинь, цілком могли приховуватись за феноменом двох сестер. Гадаємо, що змістовне навантаження, таке як зима-літо, юність-старість та моральні протилежності добра і зла, було надане цим двом богиням в процесі дальшої еволюції культури.

### ***Література:***

- 1 Gimbutas M. The Language of the Goddess./ M. Gimbutas. — N.Y. Thames & Hudson, 2001, 172 p.
2. Голан А. Миф и символ. / А.Голан. - М. “Русслит”, 1994.с.139.

## **Формотворення і орнаментування традиційного національного українського одягу**

Формотворення і орнаментування традиційного національного українського одягу відбувалось за певними правилами, які походять з міфологічних уявлень первісних людей.

У символіці традиційного жіночого одягу і прикрас простежується тенденція до моделювання одягу відповідно сферам світу. Очевидно така структура жіночого одягу є архетипом, який притаманний для всієї культури людства і може виконувати певну роль в моделюванні одягу.

Сьогодні при орнаментуванні одягу бажано враховувати традиції використання тих чи інших символів відповідно місця їх розташування на фігурі людини. На чоловічих сферах (ноги, пояс, плечі і шия, волосся) розташовують тороки, зубці, хвилясті лінії, меандри та інші безкінечники у вигляді вузьких смуг. Жіночі сфери позначаються ромбами, квітками, косими хрестами та іншими виразними складними фігурами.

Можна зробити припущення, що естетика сприйняття чоловічої і жіночої фігури склалася в архаїчну давнину і закріпилася в символіці орнаменту. Акцентування уваги за допомогою декору, кольору та ін., на певних частинах фігури людини, що відповідає чоловічій чи жіночій сфері, дає можливість моделювання психології образу. Чоловічих рис (активності, агресивності, стриманості, могутності та ін.) можна надати образу подовжуючи лінію ніг великими підборами і короткими спідницями, а також взуттям тілесного кольору, використовуючи широкий пояс, акцентуючи лінію плечей (кроєм або підплічниками) та одягаючи нашійні прикраси. Пом'якшити образ можна виділяючи орнаментом або іншим способом традиційно жіночі шари фігури людини (стегна і груди).

Очевидно, що модельєри інтуїтивно відчують і використовують описаний архетип, про що свідчать засоби, до яких вони вдаються при конструюванні образів, але осмислення самого процесу художньої творчості могло значно полегшити програмне моделювання.

**Леся Процик**

*кандидат історичних наук, доцент  
доцент НПУ імені М. П. Драгоманова  
lukashivna@gmail.com*

## **Мистецтво у формуванні релігійного досвіду українців**

Релігійні вірування, свята й обряди як органічний компонент духовної культури України ґрунтуються на багатовіковому мистецькому досвіді. Аналіз міфологічних, фольклорних, художніх текстів, творів сакрального мистецтва, християнських норм, народних звичаїв і святкових традицій, архетипів та стереотипів колективного несвідомого уможливорює вивчення ціннісно-сміслових аспектів ментальності етносів мови, обрядовості, магії, міфотворчості, мистецтва, етики і т.ін. — визначальних складових у ментальній структурі етнічної свідомості. Згодом подальша еволюція релігійної свідомості людей призводить до зростання віри у реальне існування надприродних явищ та доцільність їх використання для досягнення бажаного. З цією метою віруючі просили допомоги у різних божественних істот. Фантастичне й таємниче донесли до нас казки та легенди як художні компоненти світської культури.

Звичаї, традиції та обряди пов'язані з певними етапами розвитку людської громади, коли обрядові дії почали набувати магічного забарвлення, що сприяло поступовому формуванню ключових культурних елементів і згодом — справжньої релігійної обрядовості. Поступово осягнення людиною важливості своїх буттєвих проблем та необхідності їх розв'язання відбувається через набуття нею певного релігійного досвіду, який міститься не лише у дотриманні певних обрядових процедур та спеціально визначених регламентацій у життєдіяльності людини.

За Е. Фроммом, сутність цього досвіду полягає у відродженні величного Божественного образу людської особистості, який втілюється у сакральному і світському мистецтві, святковому відправленні священних обрядодій. Впровадження християнського світогляду на Русі, безумовно, є позитивним ідеологічним актом, який призвів до певних вагомих для розвитку держави наслідків: зміцнення Київської держави як політичного утворення, гуманітаризація людських стосунків у контексті християнської моралі, естетики поведінкових стереотипів. Церкви і монастирі були основними осередками соціально-культурного життя: в них функціонували школи, переписувалися та зберігалися книги, розвивалося літописання. В державі активізується будівництво монументальних сакральних споруд,

популяризується церковний і світський живопис. Наукова думка Київсько-Руської держави займалася не лише релігійною проблематикою, вона досліджувала також політичні та соціальні проблеми, що хвилювали Руську державу. Пов'язані з магією, ритуалом, суспільною практикою, ціннісними орієнтаціями тощо, обрядові святкування завжди були естетично оформлені. Естетичний ракурс функціонування релігійного обряду передбачає художню доцільність його оформлення, довершену конструкцію, яка справляє враження органічної єдності її частин. І зараз відправлення обрядової дії враховує закони сценічного мистецтва. Знаходження священика на високому місці викликає колективне емоційне зарядження.

Використання кругової мізансцени під час церковного обряду заспокійливо впливає на психіку людини. Святкове сприйняття посилює відправлення обряду у відповідному естетичному середовищі. Таке середовище створює церковна архітектура, яка не менш емоційно впливає на людину, ніж сам драматичний акт. Церковна архітектура стає необхідним естетичним тлом, що цільно пов'яже усю систему художньо-естетичного впливу. Наприклад, Лавра або Софійський собор у Києві. Для віруючої людини ці будівлі ззовні є художнім образом величної Світобудови, що сприяє трепетному ставленню до Світопорядку загалом. Зсередини вони є простором, де панує естетика цнотливості, в якій православній людині затишно та безпечно. Таким чином, складна система взаємовпливу мистецтва та релігії створює стійкі внутрішньо несуперечливі підвалини релігійно-естетичного буття.

*Summary. The religious beliefs, celebrations and rituals as an organic component of the Ukrainian spiritual culture is based on the centuries of the artistic experience. by The analysis of the mythological, folklore, literary texts, works of the sacred art, moral and religious norms, customs and traditions, stereotypes and archetypes of the collective unconscious is evidence about that. Thanks to the beauty of the church and church ritual space the people begin to reflect the beauty of the world with its harmony, proportionality, liveability. That is all what the ordinary person perceives as usual hope and support. It's an atmosphere that in response causes the frank dedication, the sincerity of the feelings and emotional delight. The artistic images are combined, contribute to the comprehension of the ideal in the life, to the formation of the feeling of the harmony of the life. Thus, a complex system of the mutual influence of the art and religion creates the stable internally consistent foundations of the religious and aesthetic life.*

## Людиномірний дискурс біокультурної антропології

Аналіз вчень про людину дозволяє виділити декілька моделей трактування природи людини, що склалися в філософській, фізичній, біологічній, культурній антропології і по-різному оцінювали ступінь єднання людини із світом природи і культури. Натуралістична (біологізаторська) версія осмислення природи людини передбачає її укоріненість саме у природі. У різні часи природу людини зводили до тіла (Платон, Р. Декарт, Т. Гоббс, Ж. О. де Ламетрі, Л. Фейєрбах), пристрастей і потягів (маркіз де Сад, З. Фрейд), інстинктів (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше) і намагалися обґрунтувати природне походження моралі, розумності та соціальності людини. У XIX ст. еволюційна теорія Ч. Дарвіна стає природничо-науковим обґрунтуванням біологізаторських уявлень про людину. У граничному випадку цей підхід призводить до ототожнення біології вищих тварин і біології людини в інстинктивізмі XX століття (З. Фрейд, Р. Ардрі, Д. Морріс, К. Лоренц та ін.), що досліджує філогенетичне коріння поведінки людей, витoki якої зводяться до досвідомого і докультурного початків у людині.

Соціологізаторська версія природи людини ґрунтується на визнанні спільних соціальних властивостей, установок, притаманних усім індивідам. В якості самостійної теорії вона вперше з'являється у французькому матеріалізмі XVIII ст., наприклад, у К. А. Гельвеція, розвивається в роботах Е. Дюркгейма, М. Мосса і стає однією з домінуючих в XIX ст. в філософській антропології К. Маркса, а в XX ст. — у багатьох радянських філософів. Згідно з логікою цього підходу, сутність людини не може бути виведена з біології людини, отже, особливості людини як соціокультурної істоти являють собою інтеріоризовані суспільні відносини. Теорія генно-культурної коеволюції і біокультурна антропологія стверджують, що людина органічно вплетена як у світ природи, так і у світ культури. Її потреби, тіло, психіка, поведінка мають хоча і окультурену, але біологічну базу, що виникла еволюційним шляхом. Людська природа формується як результат історичної еволюції в синтезі з певними вродженими біологічними структурами та функціями, притаманними людині. Своєрідна спроба синтезу біологічного і соціального в людині була зроблена представниками соціобіології (Е. О. Вілсон), які стверджують,



що типи соціальної поведінки людини мають біологічне походження. Соціобіологічна теорія ґрунтується на теорії генно-культурної коеволюції. На думку Ч. Ламсдена і Е. Вілсона, генно-культурна коеволюція одна і без сторонньої допомоги створила людину.

Якщо соціобіологія шукає джерело, мотиви людської поведінки, виходячи з біологічної підоснови існування людини, то біокультурна антропологія (П. Бейкер, Дж. Келсо) намагається зрозуміти, як культура впливає на наші біологічні можливості та обмеження. Культура перетворилася на важливий аспект нашої навколишньої дійсності за останні кілька тисяч років, і її значення продовжує зростати швидкими темпами. Антропологи усього світу сьогодні роблять наголос на необхідності більшої інтеграції культурної та біологічної антропології. Біокультурний підхід забезпечує базову основу для подолання розриву між культурною та біологічною антропологією, тим самим описуючи істинну природу антропології як наукової дисципліни. Іншими словами, біокультурний підхід до вивчення людини є однією зі спроб реінтеграції субдисциплін, особливо культурної та біологічної антропології, в нинішньому столітті.

**Summary.** *Humanity needs a new paradigm of thinking, a new system of values and attitudes for survival, for forming a new type of people global community who are able to overcome their disunity, to achieve a common goal of maintaining social and biological life on the planet. This article attempts to analyze biocultural principle in human nature in the context of biocultural anthropology. Biocultural anthropology overcomes the one-sidedness of biological and sociological conceptions of human nature, which was caused by inconsistencies in the nature of human as biological and social/cultural being. Within this paradigm, person acts as a connecting link between the natural world and the world of culture. His humanness is defined simultaneously by two components — biological and cultural, and none of them prevails. In the 21st century, biocultural approaches and models are considered to be one of the most effective ways of human nature researching.*

**Ілона Сиваш**

аспірантка НАКККиМ  
vdistanc.navch@gmail.com

## **Етнокультурний стереотип як феномен сучасної культури**

Характерною ознакою сучасного суспільства є підкреслено глобальний характер процесів, що відбуваються в ньому. У небувалих дотепер масштабах термін “глобальне” став особливо актуальним і

фактично фіксує нову соціокультурну ситуацію, в яку виявляється залучене все людство. Сьогодні ми є свідками подій, що мають загальнолюдське значення, оцінка яких припускає вироблення певної світоглядної позиції й у цьому значенні не може обмежуватися, приміром, суто політичними або економічними чинниками. Із одного боку, ми спостерігаємо наростаючі темпи глобалізації суспільного життя, з іншого боку, сама ця тенденція породжує гострі соціальні конфлікти, загальнокультурний характер яких фіксується в новопопуляризованому понятті “гуманітарна катастрофа”.

Глобалізаційні процеси в сучасному світі стосуються не лише вражаючого своєю інтенсивністю науково-технічного прогресу, вони все рішучіше вторгаються в галузь культури, у самі глибинні рівні духовного буття людей. При цьому найбільш чутливою стосовно зовнішніх впливів все частіше виявляється сфера етнокультурних відносин у силу їхньої особливої крихкості й слабкості. У тих культурних регіонах світу, де погроза зовнішніх впливів стає особливо видимою, виникає природна потреба в пошуках відповідних заходів.

Активізація етнічних процесів у поліетнічних державах, сплеск етнічного відродження є відповідною реакцією на засилля техногенної цивілізації, що виявляється в прагненні етносів уникнути нівелювання й зберегти свою специфіку, духовну культуру, накопичену століттями. Це змушує глибше осмислити природу “етнокультурного чинника”, його реальні функції й історичні форми прояву. У процесі такого осмислення вирішальну роль грає феномен етнокультурного стереотипу. Актуальність вивчення такого феномена багато в чому зумовлена необхідністю прогнозування й пошуку шляхів вирішення різних культурних, соціальних, політичних конфліктів.

Аналізуючи специфічні риси сучасної соціокультурної ситуації, важливо підкреслити, що це ситуація, в якій ми не просто спостерігаємо наступний етап розвитку людської духовності, ми є свідками й співучасниками процесів, що докорінно змінюють саме розуміння культури як розумного буття. Однією з основних причин домінуючої в сучасній культурі ситуації є те радикальне переосмислення, якому філософія XX століття піддає поняття людини у відношенні його фундаментальних характеристик свідомості, розуму, волі, дії тощо. Важливим відкриттям початку минулого століття стало розуміння того, яку ключову роль грає несвідоме в процесі формування всієї сфери людської життєдіяльності, що саме на базі несвідомого задаються схеми, що визначають розумові та поведінкові структури особистості й навіть цілого суспільства.

Простір етнокультурних стереотипів несвідомо складається з двох протилежних за своєю суттю смислотвірних елементів: по-

перше, це висхідна до архетипових структур система стереотипів, що забезпечує процес культурної ідентифікації індивіда з тією або іншою етнічною спільністю; по-друге, це розтиражовані суспільною свідомістю й масовою культурою стійкі кліше, пов'язані найчастіше зі спрощено карикатурним уявленням про традиції та звичаї інших етносів. Акумулюючи в собі протиріччя сучасного соціального буття, етнокультурний стереотип виступає активною силою, який багато в чому визначає вектори розвитку світового співтовариства. Сучасна цивілізація являє собою позбавлену внутрішньої єдності інтересів і життєвих устремлінь складну систему взаємин, де основу соціальної реальності складають не загальнолюдські цінності, а необхідність компромісних рішень, що випливають із визнання принципової відносності всякого ціннісного універсума. У ситуації, коли взаєморозуміння стає вимогою й умовою соціальної взаємодії людей, феномен етнокультурного стереотипу перетворюється в насущну теоретичну проблему, що містить у собі питання про сутність культури як багатомірної, принципово поліморфної реальності людського буття.

У сучасній філософії культури це питання формулюється з припущення про споконвічно маргінальний характер втіленого в культурі творчого пориву людської духовності. Однак протиставлення маргінальної й універсальної інтенцій людської духовності фактично руйнує єдність культури, утворену нашаровуванням саме цих двох станів. Їхній поділ спричиняє дезорганізацію того творчого пориву, здійснення якого виявляє в людині його власну сутність — життєву форму, здатну направляти людське буття відповідно до духовного призначення. Ця життєва форма сполучає потребу в єдиному, стійкому й незмінному порядку сущого з реальною множинністю й мінливістю системи порядку. У цьому сполученні полягає сама ідея творчості, що розуміється як світоглядна основа буття культури. Поза цією основою культура перестає бути життєвою формою людини й перетворюється або в догматичну систему заданих рішень і вже готових уявлень, що заперечує людське достоїнство, або в ірраціональний протест проти такої системи, де основну роль грає прагнення до знецінювання цінностей, викриттю смислів і в цілому до руйнування системи встановленого порядку.

В умовах сучасного суспільства, де активізація етнічної самосвідомості найчастіше супроводжується ескалацією насильства, важливо продемонструвати, що етнокультурний стереотип є невід'ємним і базовим елементом людської духовності, багато в чому визначальний зміст і структуру людського буття в культурі. Швидкі темпи зміни культурної обстановки у світі вимагають організації такої стратегії поведінки, що сприяла б запобіганню етнічних конфліктів і

перебуванню оптимальних шляхів досягнення тих або інших цілей у непередбачених ситуаціях зіткнення культур. Треба сказати, що розглянута ситуація є однією з базових і фактично визначає парадигму сучасних культурологічних досліджень, які відштовхуються від ідеї комунікативної сутності культури.

*Summary. Modern civilization is devoid of internal unity of interests and vital aspirations complex system of relationships which constitute the foundation of social reality is not universal values, and the need for trade-offs arising from the recognition of the principle of relativity of all values universe. In a situation where understanding is a requirement and a condition of social interaction between people, the phenomenon of ethnic and cultural stereotype becomes a pressing theoretical problem that includes questions about the nature of culture as a multidimensional, essentially polymorphous reality of human existence.*

**Людмила Скокова**

кандидат соціологічних наук, доцент ІС НАН України  
list.lgs@gmail.com

## **Прагматичний підхід у соціології мистецтва**

Мистецтво у різних його формах присутнє в повсякденному житті людей, в публічному просторі суспільства, продукуючи цінності і смисли, які здатні актуалізувати соціальні взаємодії, проявляти різні, суперечливі погляди або сприяти взаєморозумінню та консолідації соціальних відносин. Соціологія мистецтва вивчає відповідні культурні практики — продукування і споживання мистецтва, їх соціальну динаміку, обумовленість технологічними, економічними, організаційними, комунікативними, ціннісними, ідеологічними аспектами. Соціологія мистецтва має певну історію і традиції, певні школи, в тому числі національні. Популярною і впливовою стала французька соціологія мистецтва, що формується в 1970-1980-і роки, серед чільних представників якої П. Бурдьє, Р. Мулен та інші. У нинішній академічній науці у Франції соціологія мистецтва асоціюється з емпіричними обстеженнями — якісними чи кількісними — які стосуються реценсії мистецтва (культурні практики, категорії естетичного сприйняття і смаку, режими оцінок, тощо), художньої продукції (економічний, соціальний, правовий статус автора, кар'єри і програми авторів / митців, вплив віку, статі, професійної освіти, соціального походження на творчість, колективні уявлення про митців і творчість і т.ін.) і культурних посередників (кола визнання, роль привратників, тобто видавців, галеристів, кураторів, критиків

і т.ін.). Такими є три основні теми соціології мистецтва, якими займаються сучасні представники французької соціології мистецтва.

Протягом 1990-х років у французькій соціології з'явився новий тренд, нині вже відомий і популярний, під назвою “прагматична соціологія”. Серед його знаних представників Л. Болтанські і Л.Тевено, А. Еньйон, Б. Латур та ін. Прихильники підходу, зокрема і соціолог мистецтва Н. Еніш, намагаються відірватися від бурдєз'янської соціології з її критичними акцентами на соціальні і культурні ієрархії, владні примуси, нерівний розподіл капіталів і конфлікти. Їх більше цікавить аналіз перебігу соціальних дій в реальних специфічних контекстах на основі деталізованих емпіричних реконструкцій. Також помітним є дистанціювання від “культурних студій” в їх нинішньому англо-американському варіанті, а також від “соціального конструктивізму” культурної теорії, зокрема й від “культуральної соціології”.

У соціології мистецтва прагматичний підхід фокусується на описах тісного переплетення ситуативних людських дій і об'єктів з метою експлікації всього набору рамок, які організовують реальні взаємовідносини в полі мистецтва (символічні, організаційні, комунікативні, технологічні, тілесні тощо). Будь-який мистецький акт не стане таким, якщо не будуть включатися у роботу культурні посередники: наприклад, у полі візуальних мистецтв, вони оцінюють річ як витвір мистецтва, поводяться з нею належним чином (обрамляють, переносять, зберігають, страхують, описують), вони її виставляють у галереях, випускають каталоги, продають на аукціонах, коментують у медіа і т.ін. Робота культурних посередників більш наочна у моді, рекламі, дизайні, тоді як специфіка багатьох інших значущих полів зостається нерозкритою. У своїх працях Наталі Еніш намагається ліквідувати ці прогалини, аналізуючи, зокрема візуальні мистецтва, літературу тощо.

Уявімо собі виставку творів певного художника, здобуття ним престижної нагороди, визнання у суспільстві. Постають питання, зокрема: які практики конституюють митця в його професії? Який діапазон реакцій на його творчість можемо спостерігати в суспільстві? Традиційна соціологія мистецтва може зосередитися на таких питаннях, як професійна соціалізація митця (в якій родині, в якому оточенні він виріс, де навчався і з якими успіхами, в яких конкурсах брав участь, яку позицію займає в художньому полі відповідно до обсягу і структури капіталів і т.ін.). Інший аспект — рецепція творів, яку можна вимірювати у цифрах за згадуваннями у фаховій пресі або у мас медіа, за оцінками і кваліфікаціям його творчості критиками, або за відгуками відвідувачами виставок чи коментарями на

сайті, де розміщені фото роботи. Дещо інший шлях, який обирають прихильники прагматичної соціології мистецтва — це аналіз шерегу медіацій, які мали місце у певний період часу, наприклад, між появою першої помітної роботи, яку схвально оцінили і виставкою в престижній галереї, тобто аналіз певного часового відрізка, що приводить до визнання, відомості, входження у число знаменитостей (або ні). Простежуючи цей шлях, будемо зустрічати різноманіття різних сутностей — це і об'єкти (наприклад, рамка, як у Зіммеля чи поява фарби у тюбах, як у Уайтів), це і слова (рецензії, відгуки), звуки (овації / освистування, або улюблена музика, що надихає митця), це і будинки (галереї, музеї, майстерня тощо), це і люди (викладачі, критики, галеристи, чиновники, меценати, колекціонери, глядачі тощо) і т.ін. Ці набори сутностей, чи медіації А. Еньйон визначає таким чином: послідовність різноманітних операцій, яка дозволяє твору сприйматися і привласнюватися іншими людьми (не автором твору). Такі кропіткі реконструкції дозволяють зрозуміти дію в її конкретному оточенні, показати мистецькі практики як комплексні набори пов'язаних сутностей, кожна з яких займає своє місце і здатна зруйнувати певний хід подій за відсутності, неактуалізованості або фальшивого виконання своєї ролі.

***Summary.** One of the newest approaches in contemporary sociology of art is pragmatic sociology (Heinrich N., Hennion A.). A pragmatic approach to the sociology of art focuses on situational descriptions of networks of human actions and objects for the purpose of explication entire set of frameworks that organize real relationship in the field of art (symbolic, organizational, communication, technology, financial, physical, etc.). Work of mediators is essential for any art object became one. Sociological analysis is a reconstruction of mediations as contingent sequences of specific actions, interactions, intermediaries.*

**Леся Смирна**

*кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України,  
провідний науковий співробітник ІПСМ НАМ України*

## **Модерне, сучасне та новітнє мистецтво як предмет теоретичних досліджень**

Сучасне мистецтво як культурне явище відносно недавно стало предметом теоретичних досліджень. Термін “сучасне мистецтво” застосовується і щодо мистецтва останніх десятиліть, і до явищ мистецтва другої половини XIX століття. Як показує аналіз найбільш

поширених поглядів на сучасне мистецтво, найбільш вразливим пунктом аргументації вчених є розмежування власне “Contemporary Art” від “Modern Art”. Оскільки онтологічна криза інтерпретації терміна пов’язана переважно з труднощами його перекладу з мови оригіналу, оскільки обидва терміни в розмовній мові означають одне і те ж, тобто — “сучасне мистецтво”. Сьогодні точно можна сказати, що термін Contemporary Art прийшов на зміну Modern Art, і про різницю між модерним і сучасним мистецтвом йдеться у зв’язку із завершенням епохи модернізму. Тут можна послатися на ряд прикладів, наведених у “Словнику модерного і сучасного мистецтва”, які вкажуть на певну плутанину щодо відмінностей одного терміна від іншого. Наприклад, Центр Помпиду позиціонує свої колекції в рамках модерного і сучасного мистецтва як двох окремих напрямків. Мистецтвознавець Роберт Аتكінс у книзі “Арт-спік: Путівник по сучасних ідеях, течіях і темах” (1990) запропонував застосовувати термін “сучасне мистецтво” до періоду після Другої світової війни. Музей сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі орієнтований на аналогічні часові рамки, починаючи з 1940-го. Проте аукціон Крісті починає літочислення “сучасного мистецтва” з 1970-го. Новий Музей Сучасного Мистецтва в Нью-Йорку обмежується творами останніх десяти років. Літочислення “сучасного мистецтва”, на думку дослідників, варто починати з 1945 року, коли відбувається переміщення медіатизованої художньої сцени з Парижа в Нью-Йорк. Але в тому вигляді, в якому сучасне мистецтво існує сьогодні, воно починає формуватися в 1960–1970-х, коли художники шукають адекватну альтернативу модернізму у вигляді нових художніх практик. Щоб уникнути плутанини, пов’язаної в нашому контексті з іноземною термінологією, слід розрізняти поняття “сучасне мистецтво” і “контемпоранне (новітнє) мистецтво”. У першому випадку йдеться про твори 1960–1980-х, у другому — це мистецтво рубежу XXV–XXI століть. Термін “модерне мистецтво” слід вживати стосовно результатів художньої діяльності, отриманих в період приблизно з 1860-х і до 1970-х, на чому і наполягають провідні західні мистецтвознавці.

Розуміючи складність несуттєвого визначення новітнього мистецтва, пропонуємо таке його формулювання. Контемпоранне (новітнє) мистецтво (в хронологічному сенсі — мистецтво межі XX–XXI століть) — творча проектна діяльність, що передбачає матеріалізацію задуму поза жанровими, технічними, стилістичними та іншими традиційними характеристиками творів візуального мистецтва, не обмежена рамками одного або декількох художніх просторів, яка уникає ілюстративності, характеризується не лише виразністю художнього образу, а й продуктивністю пропонованої



ідеї; запозичує художні засоби з інших галузей діяльності, структурується за допомогою нових підходів до громадського обігу в комунікативному ланцюзі “куратор — концепт — проект — арт-об’єкт” і передбачає глядача або як співтворця, або як “співучасника” процесів творчого висловлювання художника.

**Володимир Судаков**

*доктор соціологічних наук, професор,  
завідуючий кафедри теорії та історії соціології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

### **Соціокультурні детермінанти сучасних комунікативних практик**

Сучасний глобалізований соціальний світ постає як арена динамічних соціальних змін, які сприймаються переважною більшістю вчених як суттєві детермінанти трансформації не лише повсякденних практик, але й фундаментальних соціокультурних засад організації суспільного життя. Вочевидь, що відчувають реальну складність, суперечливий характер і драматизм соціального життя. Динамічні соціальні зміни, які відбулися у XX столітті змушують вчених-суспільствознавців суттєво коригувати свої світоглядні та теоретичні позиції стосовно наукового розуміння специфіки соціокультурних детермінант взаємодій та комунікацій між індивідуальними та колективними суб’єктами суспільного життя.

Відомо, що одним із найважливіших когнітивних стимулів такої концептуальної корекції є добре відома і чітко сформульована багатьма авторитетними соціологами (З. Бауман, І. Валерстайн, Ю. Габермас, Е. Гіденс, М. Вотерс, Л. Склейр, Дж. Рітцер, Н. Смелзер, Й. Тернборн, Дж. Уррі, А. Франк та ін.) дослідницька позиція, згідно якої під впливом процесу глобалізації практично усі суспільства як нації-держави епохи модерну втрачають “органічність”, а звідси і риси функціональної автономності та самодостатності. Так жодне суспільство на земній кулі більше не живе в цілковитій ізоляції від інших, і навіть у найбагатших суспільствах кожна людина залежить від ресурсів та товарів, що постачаються з-за кордону. Саме тому соціологічний аналіз, який обмежується вивченням окремих суспільств, стає все більш архаїчним.

Беручи до уваги зміст наведеної позиції, на наш погляд, слід констатувати, що сучасний науковий дискурс стосовно глобалізації, на даний час являє собою специфічну романтичну версію драматур-

гічного теоретизування. Так, спроби концептуального визначення глобалізації як прогресивної революційної соціальної зміни, що призводить до масштабної інтернаціоналізації суспільного життя, посилення впливу практик діяльності транснаціональних суб'єктів появи “нової глобальної культури” (Р. Робертсон) специфічним чином поєднується з численними аргументами драматичної “культурної неготовності” людей до позитивного сприйняття глобальних змін. З іншого боку, поширені драматургічні тлумачення глобалізації як тенденції, що спричиняє дегуманізацію суспільного життя, ресурсну поляризацію та перетворення більшої частини людства на соціальне гетто — є також однобічними, оскільки суттєво недооцінюються чинники реальних прогресивних змін в суспільствах аграрної “периферії” та індустріальної “напівпериферії” (на що звертає увагу в своїх працях останнього часу І. Валерстайн).

Вочевидь, що глобалізація сучасного культурного розвитку суттєво ускладнює завдання наукового розуміння як самого феномену культури, так і її функціональної та, зокрема, комунікативної специфіки. На цю обставину справедливо вказують автори відомого соціологічного словника Н. Аберкомбі, С. Хіл, С. Тернер, які підкреслюють, що поняття “культура” в новітніх концептуальних інтерпретаціях є демаркаційною абстракцією, зміст якої фіксує лише найважливіші атрибутивні якості, які властиві суспільному життю та людській поведінці. Однак, на наш погляд, важливо враховувати, що наочним виразом феноменальних, функціональних та технологічних характеристик культури в умовах глобалізації є культурна дифузія. Слід зазначити, що в суто онтологічному вимірі, культурна дифузія — це явище, яке відображає поширення та утвердження у певній культурі цінностей та культурних зразків (патернів) інших культур. З огляду на позицію Дж. Рітцера, А. Ручки, П. Штомпки, доцільно підкреслити, що наукове з'ясування функціональної специфіки та детермінуючого впливу культурної дифузії може бути здійснено в контексті дослідження проблематики культурної глобалізації. Разом з тим, важливо враховувати, що культурна дифузія як соціальне явище суттєво впливає на зміст накопиченого традиційного досвіду організації ненасильницького соціального порядку та раціонального розв'язання суперечностей основних комунікативних практик — консенсусу, кооперації, конкуренції та конфлікту. Саме тому цілком можливо стверджувати, що процес відтворення соціального порядку будь-якого суспільства завжди обумовлюється культурою консенсусу, культурою кооперації, культурою цивілізованого вирішення проблем конкурентних та конфліктних взаємодій та комунікацій. Відомо, що зростаюча ринкова конкуренція та масш-

табна корупція в Україні призвели до надмірної поляризації соціальної структури суспільства. А це означає, що цінності збагачення елітних груп суперечать цінностям фізичного виживання переважної більшості українців. Виникає питання: яким чином можна подолати цей ціннісний конфлікт? На жаль, конструктивної відповіді на дане питання поки що немає. Зазначимо, що позитивний досвід переважної більшості розвинутих демократичних країн світу засвідчує про важливість актуалізації в системі комунікативних практик консенсусного, кооперативного та конкурентного типу потенціалу постматеріалістичних цінностей, серед яких найважливішими є соціокультурні цінності індивідуальної самореалізації, громадянської солідарності, громадського контролю, благочинної діяльності, інституціональної довіри, залучення громадян до розробки та прийняття управлінських рішень та до їх участі у волонтерських рухах.

**Валентина Судакова**

*доктор філософських наук, доцент,  
завідуюча відділом Інституту культурології НАМ України*

### **Конвенційна складова суспільних інтеракцій як чинник єдності культурного простору**

Сучасні трансформаційні процеси є онтологічною підставою дослідження чинників розвитку суспільних систем. Для українського суспільства, безперечно, актуальним є дослідження інтеграційних практик, що потребує вироблення нових концептуальних схем розуміння латентних та наявних процесів у системі суспільних інтеракцій в полікультурних суспільствах. У контексті дослідження прагматичної ефективності новітніх інтеграційних практик ідентифікаційною ознакою суджень про суспільні інтеракції є поєднання, по-перше, аналітичного та, по-друге, технологічного рівнів осмислення та визначення. У межах аналітичних розробок вимальовується досить проста, але не безпідставна схема визначення ключових понять. До них вочевидь відносяться поняття “соціальна взаємодія”, “соціальна довіра”, “солідарність”, “злагода”, “консенсус”, “конвенція”, “домовленість” тощо. Аналітичний підхід пропонує антиномічну категоріальну “будову”: “злагода-антагонізм”, “насилля-ненасилля”, “конфронтація-довіра”, “солідарність-конфлікт”, “толерантність-нетерпимість” тощо. Технологічний підхід потребує дедуктивної будови інтерпретації понять, наприклад, “нормативна регуляція”, “правова регуляція”, “соціальний консенсус”, “соціальна конвен-

ція”, “конвенціональна практика”. Серед виділених категоріальних блоків у дослідженні конвенційної природи суспільних інтеракцій важливими є новітні зміни у визначенні таких понять, як “мультикультуралізм”, “конвенція” та “толерантність”, які, безперечно, відображують явища, що складають основу соціокультурної єдності.

Мультикультуралізм зараз не можна визначити як цілісну концептуально відрефлексовану наукову теорію. Нормативний абстрактний моралізм цієї моделі зараз підлягає гострій критиці. Реальна політика впровадження ліберальної моделі мультикультуралізму виявила недостатню прагматичну ефективність. Новітні інтерпретації фокусують увагу на реальних недоліках цієї моделі і пропонують модель “прагматичного” мультикультуралізму. Її складовими повинні стати соціальні технології, зорієнтовані на правову регуляцію і конвенціоналізацію в суто правовому, технологізованому режимі.

У тематиці соціальної конвенціональності є доволі складні для теоретичного розгляду питання. Це питання сутності, рівнів, інститутів конвенціональності. Слід вказати, що суспільна система завжди конвенціоналізована, а суспільний порядок є простором погоджень. В розробці технологій соціальної інтеграції впровадження конвенціональних практик здійснюється спочатку ментально (символічно), а у подальшому набуває інституційних форм, тобто конвенційність має ментальний та інституційний рівні. Намагання домовлятися про взаємні інтереси сторін на інституційному рівні формалізуються у вигляді певних текстів, документів, а вони повинні пройти процедуру легітимації, яка відбувається також на рівні соціальної, громадської, або групової підтримки. Основними видами конвенційних документів є Декларації і Контракти, які розрізняються розміром обов’язковості і рівнем примусовості. Сучасна інтеграційна практика домовленостей і погоджень стала настільки складною, що викликала появу багаточисельних фахівців і навіть, спеціалізованих професійних груп. Уся ця сфера суспільної діяльності зараз входить у площину трансакційних витрат, які досить дорого коштують суспільству, але глобалізаційні виклики потребують враховувати ці особливості конвенційних практик. Поняття конвенціоналізації, без якої неможлива інтеграційна практика, вказують на значення специфічних групових погоджень (релігійних, професійних, наукових, етнічних, політичних). Саме ними забезпечується психологічне сприйняття “основоположних норм” соціального консенсусу (за висловом П.Рикьора). Навколо них формується специфічний простір погоджуваності, взаємовизнання. Саме у межах такого “простору” виникають процеси габітуалізації та інституціоналізації соціальних дій. Доцільно також вказати на існування конвенційо-

нальних практик елітної (експертної) спільноти, які формуються на підставі раціонального вибору, наукових знань, аналізу об'єктивної інформації. Конвенційна сутність суспільних взаємин виявляється в феномені толерантності, який, безперечно, є досягненням людської цивілізації, хоча в останні роки набуло кон'юнктурної значущості. Вчені вказують на небезпеку політичної "експлуатації" терміну, на те, що ідеологізована толерантність нав'язує людям сумнівні орієнтири і погляди, деформує координати його життєвого світу, що ідеологи толерантності несуть відповідальність за підрив довіри до конкуренції, без якої суспільне життя завмирає. Зараз стає очевидним, що в реальності ярлик "толерантне" виступає виправданням морального нігілізму, індиферентності, правового релятивізму, політичної коректності, особливо коли набуває абсурдного рівня. Саме на це вказує відомий норвезький вчений Ларс Свендсен. Він представляє новітню (суто критичну) інтерпретацію і поняття, і явища толерантності. "Толерантність, пише він, має характер осуджування. Виявляти толерантність можна тільки до того, що вважається неправильним, або меншовартісним. Для того, щоб могли "толерувати", особі потрібне, по-перше, негативне ставлення до предмета, по-друге, мати силу побороти це ставлення або опиратися йому і, по-третє, утримуватися від такого ставлення". Він вважає, що психологічне напруження особистості у процесі утримання від такого ставлення, є найбільш складним викликом цивілізованому суспільству. Свендсен пропонує нову версію феномену толерантності, у якій фіксує психологічну небезпеку співіснування із "чужими".

Отже, постійної уваги науковців потребує оновлення і уточнення наукових визначень, задля осмисленого вибору оптимальних стратегій суспільного розвитку, в якому конвенційна складова виступає фундаментом культури глобальної єдності.

**Данило Тютюн**

*аспірант кафедри кінознавства*

*ІЕМ КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*

*dankosenko@ukr.net*

## **Інтерпретації давньогрецької драми в кінематографі**

Здійснюється наукова розвідка у сфері взаємодії давньогрецької драми і кінематографу як живих міфопоетичних структур, побудованих на основі сталих міфологічних архетипів, що є смислутворюючими образами-символами цих структур.

Давньогрецька драма як художня форма має необмежені можливості для кіноінтерпретацій та творчого кінопошуку нових смислів. Йдеться про творчу систему, що за своєю природою тягнє до діалогічності та символічної багатоплановості. Екран, у свою чергу, стверджує нові канони для можливих адаптацій давньогрецьких сюжетів. З перших днів свого існування кінематограф виявляв інтерес до давньогрецької драми, намагаючись перенести її з театральних підмостків на екран, і у такий спосіб вчився у неї та водночас змагався у засобах художньої виразності. Ретроспективний огляд процесу екранізації давньогрецьких драматичних текстів надає можливість вирізнити широкий перелік тем та певних шаблонів і нерідко ставить питання щодо автентичності їх екранних адаптацій, достовірності їх історичного наративу, пошуку нових форм та їх поєднання з комерційними інтересами.

У цій науковій розвідці пропонується класифікація екранних адаптацій давньогрецьких драматичних патернів, що базується на їх відповідності давньогрецьким міфологічним циклам, використанні міфологічних архетипів і провідних тем давньогрецьких драматичних текстів з урахуванням їхньої жанрової специфіки, а також використанні у кіномистецтві прийомів інтертекстуальності, міжжанрової гібридизації і створення псевдоміфології.

Отже, давньогрецька драма і кінематограф мають спільну міфопоетичну природу, проте кінематограф надає глядачеві більшу свободу у асоціативному декодуванні кінотексту як можливості здійснення захоплюючої прогулянки у складній організаційній структурі кінокадрів. Кінематографічний реалізм невіддільний від кінематографічної міфології. Давньогрецька драма і кінематограф взаємодіють між собою як прототекст і метатекст, створюючи у такий спосіб певну геральдичну структуру відображення театру у кінематографі та наступних множинних відображень первинного міфологічного архетипу як символу — інтепретантів, що дозволяють виходити на нові плани творення смислів у сучасному кінематографі.

Численні адаптації давньогрецьких драматичних текстів варіюються в залежності від авторської стилістики режисерів, художніх методів відображення реальності, кінематографічних жанрів і надають розмаїття можливих інтерпретацій первинного тексту: від фільмування театральної вистави до використання форм міжжанрової взаємодії, таких, як театр і документалістика; від реалістичного оживлення давньогрецьких персонажів в історичних декораціях археологічних об'єктів до артхаусного переосмислення давньогрецьких архетипів та їх відтворення в експериментальному і в авангардному кінематографі.

Дослідження інтертекстуальної взаємодії давньогрецької драми та кінематографу виявляє, що, незважаючи на давній період створення трагедій Есхіла, Софокла, Евріпіда і комедій Арістофана, людські цінності і смисли залишаються актуальними і сьогодні.

***Summary.** Research is being carried out in interpretational abilities of ancient Greek drama and its elements for screen adaptations. From a retrospective glance of various films, which are influenced by ancient Greek texts, we can reveal a wide range of themes while often left with questions concerning the authenticity of their screen adaptations, faithfulness to their original narrative as well as correlation between creation of new forms in film and commercial interest. Current research offers a classification of screen adaptations which can be used to aid the process of revealing and exploring ancient Greek drama in cinematography. The classification is based on influences from the mythological cycles, use of mythological archetypes, main themes presented in ancient Greek texts with consideration of their genre specifications, intertextuality in film, hybridization between genres and creation of pseudo mythology. Cinematographic reality is inseparable from cinematic mythology; their intertextual abilities create a heraldic structure representing elements of theater in film and various interpretations of mythological archetypes — symbols, can allow creations of new meanings for its viewers by film makers. Research in intertextual interactions of ancient Greek drama and film reveal that despite the centuries that have passed since the creation of tragedies of Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes comedy, human values and meanings that forth in them remain relevant to this time.*

**Леся Устименко**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри міжнародного туризму КНУКіМ  
ustilesia@gmail.com

### **Сучасні крос-культурні конфлікти в міжнародному туризмі**

Міжнародні культурні контакти призводять як до збагачення культур, так і до проявів глобалізації, що не завжди позитивно впливає на національну культуру. Що актуалізує здійснення крос-культурних досліджень, особливо тих, що стосуються виникнення кроскультурних конфліктів в організації туристичної діяльності, адже вона на сьогодні є невід'ємною частиною зовнішньоекономічної діяльності будь-якої розвиненої країни. У зв'язку з чим є актуальною проблема вирішення кроскультурних конфліктів в туристичній діяльності, що потребує теоретичних та практичних розробок по їх



недопущенню або зведенню до мінімуму. У роботах українських та зарубіжних науковців недостатньо висвітлене питання кроскультурних конфліктів в галузі туризму. Відсутність ґрунтовних наукових робіт в Україні, імовірно, спричинена “молодістю” нашої держави. Відповідно, галузь туризму тільки набирає обертів, і, здебільшого, орієнтується на внутрішні подорожі. Невелика кількість досліджень на цю тематику зарубіжних науковців спричинена тим, що досі процеси глобалізації в загальному огляді мали позитивні наслідки як для загальносвітового економічного процесу, так і для туризму зокрема. Водночас не можна недооцінювати той факт, що туризм є одним із чинників глобалізації, яка має змогу привести до відчутних змін в культурному середовищі багатьох країн та народностей.

Кроскультурні конфлікти є предметом дослідження таких наук як психологія, соціологія, культурологія та комунікативний менеджмент. Питання кроскультурних конфліктів розглядалась в роботах українських та зарубіжних дослідників, що стосуються розгляду основ кроскультурної комунікації загалом, а в туризмі — основ конфліктології та культури ділового спілкування (Білика А. А., Бергельсона М. Б., Любіцевої О. О., Гусевої Н. І., Корнілова І. С., Алдошиної М. В. та Брусильцевої Г. М. та ін.). Більшість науковців робить акцент у своїх роботах на описах кроскультурних конфліктів, а поставлена проблема потребує конкретних методик щодо оптимізації вирішення кроскультурних конфліктів. Метою даного дослідження є виявлення основних видів кроскультурних конфліктів, які можуть виникати в процесі організації міжнародного туризму, та шляхів їх вирішення. Згідно з поставленою метою, завданнями роботи є: аналіз основних дефініцій та наукових підходів, що пов’язані з кроскультурними конфліктами; визначення поняття кроскультурних конфліктів в туризмі; розробка класифікації кроскультурних конфліктів; визначення основних шляхів оптимізації вирішення кроскультурних конфліктів. Оскільки знайомство з поняттям “кроскультурні комунікації” відбулося в нашій країні не так давно, загальноприйнята практика вживання понять у цій сфері поки не склалася. На сьогоднішній день можна зустріти наступні фрази-визначення, що виражають суть кроскультурних комунікацій: інтернаціональні, міжнародні, міжкультурні, міжетнічні, міжнаціональні, мультикультурні, і т.п. Віднедавна проблемам міжкультурної комунікації надала увагу і така молода наука, як туризмологія. Адже у сфері туризму на усіх етапах створення, розповсюдження, та безпосередньо використання туристичного продукту, виникають численні контакти між людьми, в різних можливих контекстах.

Отже, кроскультурний конфлікт — це протиріччя, що виникає,

як правило серед представників різних культурних середовищ, спонукальною силою якого виступають історико-культурні стереотипи щодо різних сфер діяльності. Природа туризму закладена в його глибинній сутності. Згідно з останніми дослідженнями туризму стосовно його конфліктогенної природи можна визначити наступне: опозицію “свого світу” та “іншого світу”; глибинну експансію, тобто бажання засвоїти світ повністю; невідповідність чіткої організації туризму самоактивності людини, яка подорожує; взаємодія з людьми різних вікових категорій, національностей, релігійних спрямувань, а також характерів, внутрішніх ритмів, цінностей, потреб, під час організації та проведення подорожі. Згідно з викладеним вище, слід зазначити, що проблематика кроскультурних конфліктів в туризмі потребує подальшого вивчення та вирішення з акцентами на конкретні ситуації. Оскільки, кроскультурний конфлікт — це протиріччя, що виникає, як правило, серед представників різних культурних середовищ, спонукальною силою якого виступають історико-культурні стереотипи щодо різних сфер діяльності.

***Summery.** Considered the conflict situations arising in branch of tourism in the course of the organization and commission of travel in a context of cross-cultural communication. It is offered author's classification of the cross-cultural conflicts in tourism. It is analysed the reasons of their emergence, and also a way of their decision.*

**Олена Хлисту**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри шоу-бізнесу КНУКіМ  
with\_joy@ukr.net

### **Мистецтво перевтілення актора (за К. Станіславським)**

На розвиток сучасного мистецтва акторської гри вагомий вплив справила теорія “уживання в роль”, тобто сценічного отождіння актора з його персонажем, запропонована визначним режисером, актором, педагогом К. Станіславським. К. Станіславський у праці “Робота актора над собою” аналізує тренінг з акторської психотехніки для розвитку уяви й сприйняття, надаючи вагомому значення увазі актора, обґрунтуванню його продуктивної й цілеспрямованої дії. Акторська методика К. Станіславського ґрунтується на використанні психофізичних особливостей актора як результату його творчих тренувальних занять не лише зовнішнього, тілесного апарату,

а й внутрішнього апарату, який завдяки психічним якостям актора — волі, переживанню, уяві, емоційній пам'яті тощо — забезпечує тілесне і психічне втілення образу актором.

Актори різних мистецьких жанрів через певні представлені ними художні образи зображують почуття, переживання, душевні вболівання своїх героїв, разом з ними зазнаючи душевних мук, страждань, переживаючи за їх долю, тобто вживаються в образ. Вживання конкретної людини у психічну реальність іншої людини, нетривалий процес ідентифікації з нею, тимчасове виконання її соціально-рольових функцій і є перевтіленням. Великому талантові має відповідати тонке мистецтво перевтілення, яке у свою чергу вимагає великої роботи. Щоб розвинути техніку перевтілення, актор має прислухатися до внутрішніх творчих наказів природи і тренувати своє тіло для підпорядкування цим наказам. Оволодіння мистецтвом переживання ролі К. Станіславський вважав обов'язковим для всіх акторів усіх спеціальностей, передаючи його натренованими м'язами тіла, голосовими даними, інтонаціями, виробленою віртуозною технікою та загальними прийомами мистецтва, завдяки нескінченним повторенням. Внутрішньо переживаючи роль, актор має і зовні виявляти пережите. Залежність зовнішнього втілення від внутрішнього проживання особливо сильно проявляється саме у драматичному мистецтві. Для відбиття часто підсвідомого життя актору необхідно мати виключно чуйний і пластичний голосовий та тілесний апарат. І голос, і тіло мають з величезною чуйністю та безпосередністю, миттєво і точно рефлексувати найтонші внутрішні відчуття. Тому актор має завжди дбати не лише про внутрішній апарат, що "створює" процес переживання, а й про зовнішній, тілесний апарат, який правильно передає результати творчої праці почуття, — зовнішню форму втілення актора. Ілюструючи зовнішній вигляд характерності, актор представляє глядачам невидимий, але внутрішньо відчутний душевний малюнок рольових змістів. Ставши іншим у сценічній грі, актор має психічно залишитись самим собою, вважав цей реформатор театру й засновник знаменитої сценічної системи, яку вже понад століття практикують в усьому світі. Акторська система К. Станіславського стала своєрідною "Біблією" світового театру, а її перший творчий осередок — Художній театр — перлиною світового театрального мистецтва. Розроблена К. Станіславським та його послідовниками теорія і практика режисерської майстерності у класичному театральному мистецтві була застосована Л. Страсбергом і С. Адлер й нині є основною методологією підготовки акторів, включаючи фізичний і вокальний виміри, розвиток емоційно-чуттєвої сфери мистецької свідомості й спроможності акторської та

технічної імпровізації. Професійне акторське виконавство полягає у вмінні актора достовірно передати характерні особливості виконуваного образу, спираючись на комунікабельність, імпровізаційність сценічної поведінки у поєднанні з акторською майстерністю перевтілення, належну культуру художньо-сценічного мовлення тощо.

**Summary.** *The considerable influence on the development of the modern art of acting had the theory of the scenic identification of the actor with his character, proposed by the prominent producer, actor, pedagogue K. Stanislavsky. K. Stanislavsky in his work "The work of an actor above him" analyzes the training in acting psychotechnique for the development of the imagination and perception, giving the meaningful values for the attention of the actor, grounding his productive and purposeful action. The acting method of K. Stanislavsky is based on the using of the psychophysical features of the actor as a result of his creative training sessions not only the external, bodily system, but also internal, that due to the mental qualities of the actor — will, emotions, imagination, emotional memory, etc. — provides physical and mental actor embodiment of the image. Internally experiencing the role, the actor must show externally the experienced. The dependence of the external implementation of the internal residence is particularly pronounced in the dramatic arts.*

**Черних Геннадій**

кандидат соціологічних наук,  
молодший науковий співробітник НДЧ факультету соціології  
КНУ імені Тараса Шевченка

### **Культурні детермінанти соціальної напруженості в українському суспільстві: особливості аксіологічного дискурсу корупції та злочинності**

В умовах складних соціально-економічних змін в українському суспільстві більшості українцям доводиться переживати скрутні часи, пов'язані з низкою кризових явищ. Серед них актуальною проблемою постає зростання соціальної напруженості, яка викликана особливостями культурного застою та розгортанням одвічних тягарів українського суспільства: корупції та злочинності. Відомо, що важливим соціальним чинником, який ефективно сприяє зниженню рівня соціальної напруженості є мистецтво. Однак, цілком закономірно виникає питання: чи спроможне мистецтво в умовах існуючої кризи українського суспільства сприяти суспільній консолідації та гуманізації суспільного життя?

У соціології поняття соціальна напруженість розглядається

як “стан суспільства, пов’язаний з дестабілізуючими процесами в суспільстві”. Можна стверджувати, що соціальна напруженість виникає в суспільстві, як мінімум, двояким чином. По-перше, якщо більшість людей спочатку смутно відчуває, а потім по мірі розвитку подій усвідомлює, що задоволення їх соціально-економічних, культурних, політичних, національних, або будь-яких інших життєво важливих потреб, інтересів і прав знаходиться під загрозою або навіть стає неможливим. І по-друге, коли якась, спочатку порівняно невелика частина людей не може задовольнити свої потреби і реалізувати свої інтереси в існуючих у суспільстві умовах і тому, незалежно від того, з яких причин і чому конкретно була викликана така ситуація, вступає в боротьбу проти дійсних і уявних перешкод або надуманого утиску своїх прав, поширюючи в суспільстві настрої незадоволеності, страху, песимізму і т. д. І в тому, і в іншому варіанті соціальна напруженість виникає, якщо назріла криза своєчасно не виявляється, а конфліктне протистояння ніяк не вирішується, якщо спостерігається, так би мовити, “патова ситуація”. Таким чином, соціальна напруженість — це одночасно сторона і індикатор соціальної кризи і супутніх їй всіляких конфліктів.

Корупція та злочинність стали новим культурним пластом соціальних відносин українців. Для українця вже звичним стають корупційні відносини, коли обгородки здійснюються між посадовою особою і приватною особою — зовнішня корупція. Проте додавання внутрішній корупції — між членами однієї організації — додає їй риси організованої злочинності.

Доцільно підкреслити, що в соціології є два теоретичні підходи, які пояснюють зв’язок між культурою і корупцією. Перший з них — це макросоціологічний функціоналістський підхід, концептуальні ідеї якого відображені у працях Еміля Дюркгайма, котрі пояснюють специфіку культурних причин соціальної аномії. Розвиваючи цей підхід, Роберт Мертон у своїй праці “Соціальна теорія та соціальна структура” зосередив свою увагу на ідентифікації типів соціальної аномії, а також на аналізі ціннісних детермінант, які спричиняють порушення соціальних норм. В теорії аномії Мертона, корупція — це мотивована поведінка, спричинена соціальним тиском, результатом якого є порушення норм. Другий підхід — це мікросоціологічний фамілістський підхід. Політолог Едвард Бенфілд у своїх дослідженнях аргументував, що сильна активістська орієнтація індивідів на сім’ю та на цінності родинних зв’язків, як-от у південній частині Італії та Сицилії, допомагає пояснити високий рівень корупції. Так успадковані зв’язки між членами родини, особливо батьків і дітей, тиснуть на них, вимагаючи партикулярних преференцій (непотизм). Саме

тому, на думку Бенфілда, корупція пов'язана із силою сімейних цінностей, зокрема — почуттям обов'язку. Вочевидь, зростання соціальної напруженості в українському суспільстві викликано багатьма чинниками економічного, політичного та соціокультурного характеру і, зокрема, зниженням соціалізаційного потенціалу мистецьких практик. Лише в останні роки в Україні формується атмосфера суспільного осуду корупціонерів, створена система і антикорупційних органів. А от зволікання із реальним покаранням хабарників та інших суб'єктів злочинних дій не дають Україні зробити рішучий крок у напрямі реального утвердження цінностей правового, демократичного та гуманного соціального порядку.

**Ганна Чміль**

*доктор філософських наук, академік НАМ України,  
завідувач відділу Інституту культурології НАМ України.*

### **Екранний дискурс в сучасному мистецькому просторі: людиномірний контекст**

Людина — єдина істота, що еманує власну сутність назовні.

Сучасний світ — це світ людини телематичної, здатної “зчитувати” екранні образи, засвоювати мову екрану, відкриваючи для себе нову галузь предметної уяви. Ця уява збагачує досвід, набутий за допомогою екранних форм, стає підставою для нової організації життєвого світу людини як “світу образів”, “світу дії”. Ці “символічні форми” є своєрідними засобами, створеними людиною для себе, щоб з їхньою допомогою відокремитись від світу й одночасно з'єднатися з ним ще тісніше. Отже, людина телематична знаходиться в ідеальній залежності від епохи екранних мистецтв, а вони — від неї. Кожна з цих сторін взаємодії певним чином впливає на формування образів і виражається в них. При цьому вони мають однакове спрямування, а не єдине буття. Живі емпіричні люди складають те суспільне й культурне ціле, завдяки якому продукується таке середовище, яке складає смисл сучасної епохи інформаційного суспільства. Прodукують, але не детермінують, тобто те особливе, що відноситься до них, з них не виводиться. Існуючи поряд, вони конструюють один одного: ландшафти екрану й людина телематична у міфах, образах, символах, з яких виростає мистецтво інформаційного суспільства. Синтез здійснюється шляхом активного обміну значеннями: чим далі розвивається сучасне мистецтво і чим більше ускладнюється екранний ландшафт, тим більше і різноманітніше оформлюється цей світ

значень, у яких ми впізнаємо один одного. Людина телематична й ландшафти екрану є формами, у яких відбувається, здійснюється людське життя. Як би не урізноманітнювалися екранні форми й не зманиувалась поверхня екрану, заселеного впізнаваними образами, усі вони матимуть єдину структуру, оскільки, врешті-решт, це усе та сама людина, яка зустрічається в тисячах масок і соціальних ролей. Цю ідентичність ми впізнаємо, вона не потребує доведень, замірів, перерахувань рис, ми просто включаємо її у свій внутрішній світ, наповнюючи його бажаним змістом. Для теоретика людина телематична є тим символом, прояснюючи зміст якого, можна відтворити культуру, яку представляє означений тип.

Досвід і мислення емпірика-дослідника й філософа-теоретика, визначаючи сутність людини, шукають не людину “саму по собі”, а ті детермінанти, які визначають цю сутність. У нашому випадку ця сутність занурена в культуру, мистецьким дзеркалом якої є екран. Розмежування чи ідентифікація Людини й Екрану складає кінцеву, а не вихідну точку духовного життя сучасної людини. Якщо це так, то проблеми звинувачень у бездуховності сучасної людини набувають іншого значення. Закріпленість життя в екранних мистецьких формах постає опозицією відносно того, що кожна людина, в силу своєї природи, хоче зрозуміти себе, отже, конструює бажаний тип мистецькими засобами. Зустріч глядача з екраном є ціннісним актом, подією людської само ідентифікації, яка розкриває сутність унікальності та плинності людського життя. Напрацьована феноменологією методологія безпосереднього досвіду є саме тією, що дозволяє вивчати буттєвий аспект функціонування свідомості в єдності людини телематичної й екрану. Аналіз процесу перегляду екранного дійства людиною телематичною відкриває можливість дослідити переведення пізнавальних результатів у статус знання. Особливо важливим є те, що буттєвий аспект функціонування свідомості розкривається не тільки як ідея буття (поєднання знання про одичне й загальне), а як мистецький горизонт життєвого світу особи. Це робить екран своєрідною смислбуттєвою сферою реальності, що функціонує за принципом *cogito*.

Концепцію творчої еволюції А.Бергсона у поєднанні з поняттям тривалості можна розглядати як методологію сучасного процесу та буття. Потрактована у парадигмі філософії життя концепція А.Бергсона дає підстави для прояснення смислу на основі безпосереднього знання людиною своїх буттєвих основ та на інтерпретацію смислу, об'єктивованого в такому феномені як екранні мистецтва, з яких людина телематична елімінує пізнання й формує новий стиль мислення, за допомогою якого прояснює смисл мистецьких феноме-



нів. Через екранне дійство людина безпосередньо зливається з “життєвою реальністю” як видом буття (недаремно фіксують такий феномен, як “залежність” від комп’ютера, телевізора, тобто екрану, яка тотожна наркозалежності чи алкогольної залежності). Така свідомість виступає спонтанною самочинною силою, “живою свідомістю”, мінливою та плинною, вона констатує тяжіння до безумовного та абсолютного, але навчилася обходитися без поняттєвих конструкцій (Людина-перемикач, Людина-клікач). Людина телематична, котра актуалізується, може бути дослідженою у парадигмі екзистенційно-феноменологічного постулату, коли акт актуалізації є актом вибору. Цей вибір перед дзеркалом екрану визначається природними психофізіологічними властивостями, соціально сформованими якостями, індивідуальним досвідом. Вибір визначає самореалізацію й напрямки само зміни особи, стає підставою формування світогляду, поведінкових стереотипів, змінює й трансформує цінності, знання, норми, за допомогою яких відбувається актуалізація особи, дослідження й аналіз природи механізму вчинку-вибору дає підстави стверджувати, що цей феномен має доприквативний характер, визначає індивідуальні прояви особи в повсякденності життєвого світу.

*Summary. Homo telematicus, being actualized, can be studied within the framework of existential phenomenology since the latter treats the act of actualization as an act of choice. This choice in front of the screen is determined by psychophysiological properties, socially framed characteristics, and individual experience. The choice has a direct influence on self-actualization and the direction of self-change, as well as on the formation of world outlook and behavioural stereotypes. Besides, it changes and transforms values, knowledge, norms that are of primary importance for personal actualization. Probing into the mechanisms of choice act gives grounds to claim that this is a non-predicative phenomenon that determines various individual manifestations of a human being in everyday life practices.*

**Анастасія Чуднівєць**

здобувач ІПСМ НАМ України,

асистент кафедри основ архітектури ПДАБА, м. Дніпро

nastya\_petr@mail.ru

### **Петриківка: бренд України чи елемент креативної індустрії**

Повернення до першоджерел, що проявляється в застосуванні мотивів народної творчості, елементів традиційної культури, у сучасному мистецькому та дизайнерському просторі є явищем досить

поширенням як на Заході, так і на Сході. Будучи учасником світових культурних процесів на тлі власних культурних змін та вимог суспільства, що у своїй більшості зрозуміло важливість і необхідність національної складової у державотворчих процесах, її консолідаційний та самоідентифікаційний характер, за умов, коли культура стає другим фактором, українське мистецтво та український дизайн, зокрема, все частіше тяжіє, до створення національно-забарвленого продукту. Для цього найчастіше використовуються народні орнаментальні мотиви вишивок, стінописів, кераміки тощо. Орнаменти, що характеризуються певною абстрактністю, але в той же час імпліцитно несуть в собі світоглядні уявлення, особливості менталітету народу, дуже добре підходять для цієї мети, стаючи своєрідним містком між минулим і майбутнім, можуть чудово адаптуватися до сучасних модних віянь та естетичних потреб.

Петриківський розпис, популярність якого разом зі внесенням його до Списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО та його активну, часто свідому популяризацію, увійшов у сучасну мистецьку дійсність і подекуди, навіть органічно в неї вписався, виконуючи важливу репрезентативну роль України, за кордоном зокрема. Його святковість, яскравість, оптимізм, щирість, якнайкраще потенційно підходять для створення позитивного іміджу України за кордоном, особливо на знаково-образному та емоційному рівнях.

У зв'язку з цим, а також із особливістю людей як істот суспільних рухатися за загальними віяннями та напрямком маси, здається, що застосування його мотивів, наприклад у дизайні, вважає за необхідне чи не кожен сучасний дизайнер, у всякому разі, без перебільшення, можна сказати, що таких випадків значно побільшало. У творчості деяких дизайнерів навіть спостерігається "манія розмальовування", що виявляється у цитованому використанні мотивів цього народного мистецтва де тільки можливо.

Основна проблема такого застосування, на нашу думку, спровокована певним невіглаством: стосовно того, чим цей розпис є та які його стилістичні відмінності від інших флоральних орнаментів не тільки української, а й інших культур. Через це, навіть маючи віддалену схожість з петриківським, будь-який квітковий орнамент часто сприймається як такий (ніби за якоюсь мовчазною згодою), що не є ним, і як це не парадоксально, що через насичення ринку такими зразками власне петриківський розпис, справжній, автентичний, майже не використовується. Використовується його вже добре пропіарене ім'я, іноді його колористика, деякі елементи, але дуже дозвано і в поєднанні з чужорідними, не властивими йому мотивами.

На тлі загальної необізнаності більшості населення, а також його тяжіння до різнобарвності та яскравості такі похибки нівелюються і не помічаються і на рівні масової культури через те, що такі зразки мають велике емоційне забарвлення, а отже і попит. Таким чином, спостерігається широке наповнення дизайнерського середовища петриківським розписом, але без самого петриківського розпису.

Отже, підсумовуючи викладене вище, слід зазначити, що і в українському дизайні наявні позитивні тенденції до створення національно-забарвленої стилістики, але цей процес відбувається стихійно, імпульсивно, без глибокого усвідомлення стратегічної мети та своєї ролі в українському культурному процесі, де петриківський розпис як бренд України є сьогодні досить умовним.

***Summary.** Petrykivka painting, which popularity has increased after its incorporation to the List of Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO and its active and often purposeful popularization, has become a relevant part of modern artistic reality. It plays a very important role, representing Ukraine abroad. It is bright, colourful, sunny, optimistic, sincere, genuine. It provokes joy and the feeling of feast. These qualities are potentially very appropriate for creating the positive image of Ukraine abroad, especially on the emotional, figurative and sign levels. The usage of the motifs of Petrykivka painting has become actual in connection with the national rise but citing, being the most common method of its usage, leads to the change and simplification of its stylistics, iconography and its artistic language. The spreading of such items, which become the elements of mass culture, has a great emotional reflection and therefore a demand. In Ukrainian design there are some positive tendencies in creating its national-coloured stylistics but in spite of this, Petrykivka decorative painting as Ukrainian brand name is rather nominal.*

**Олена Чумаченко**

кандидат культурології,  
викладач ККНАУ, Кривий Ріг  
helenchumachenko@yandex.ru

### **Феномен творчої діяльності в аспекті появи технологічного мистецтва**

Однією з тенденцій сучасної культури є посилення гуманістичних аспектів постфрейдистської культурології, що пов'язані з утвердженням свободи художньої творчості та ідеями творчої активізації "Я" засобами творчості. Феномен творчої діяльності в аспекті появи технологічного мистецтва розглядається у працях Н. Маньковської

і А. Коклен. Особливість даного феномену окреслює суттєву відмінність технообразів від традиційних “текстообразів” і полягає у заміщенні інтерпретації інтерактивністю у технологічному мистецтві. Якщо художній образ у творчому процесі пов’язаний з інтерпретацією, то технообраз розглядається з точки зору інтерактивності, тобто віртуального процесу, і розповсюджується у локальній мережі.

Розуміння творчого процесу в аспекті вивчення технообразів інтерпретується у досить незвичному контексті. Це залежить, насамперед, від того, що у розумінні самого творчого процесу відбуваються певні зміни: в технообразі об’єкт творчості розчиняється у процесі передачі інформації в мережі, тобто ролі митця і реципієнта стають невизначеними. Змінюється традиційне поле діяльності митця. Якщо у модернізмі об’єкт творчості не змінював свого значення навіть при дуже оригінальній інтерпретації, то у сучасному культурному просторі він може розчинятися в інтернет мережі, або кіберпросторі. Розглядаючи творчу діяльність як універсальну ознаку самовизначення особистості у аспекті проблематики художньої віртуалістики, слід зазначити, що створюються нові тенденції вивчення специфіки віртуального пейзажу у живописі, цьому сприяє виникнення багатьох комп’ютерних програм, визначення загальної ролі комп’ютерних методів у дизайні, декоративно-прикладному мистецтві, рекламі. У театральному мистецтві за допомогою нових технологій режисер має можливість побачити на екрані дисплею фрагменти і деталі спектаклю, що сприяє оптимізації технічної сторони творчого процесу. У сучасній культурі на основі віртуальної реальності виникає нова індустрія інтерактивних розваг, в основі цієї індустрії покладений принцип зворотного зв’язку: реципієнт стає співтворцем. Таким чином, творча діяльність виступає засобом пошуку нових форм самовираження особистості — інтертекстуальність, семіотизація сучасної культури в аспекті “віртуальності” і “симулякру”. Визначаючи віртуальну реальність в мистецтві як штучне середовище, що створене за допомогою комп’ютерних засобів, людина вступає в контакти з іншими людьми і штучними персонажами. Реципієнт при цьому стає співтворцем, формується нове розуміння творчого процесу. Естетичний ефект відповідного роду новацій пов’язаний із становленням нових форм художнього бачення.

*Summary. One of the trends of modern culture is to strengthen the humanistic aspects of postfrigid cultural studies associated with the assertion of freedom of creative activity and ideas of creative activation of “I” with methods of creativity. The phenomenon of creative activity in the aspect of the appearance of technological art is considered in the writings of N. Manikowska and A. Coquelin. The peculiarity of this phenomenon determines a significant*

*difference of technoform from the traditional "textform" and is to replace interpretation of interactivity in the technological art. If an artistic image in the creative process deals with the interpretation, then technoform is considered from the point of view of interactivity, as a virtual process, and distributed in the local network.*

**Віктор Шатунов**

здобувач, голова правління  
ГО "Центр мистецтв та духовної культури "Образ",  
м. Біла Церква  
vskantsh@rambler.ru

### **Вплив художніх та літературних об'єднань на формування громадянського суспільства в незалежній Україні**

Розбудова національного культурного простору є універсальним та самовідновлюваним способом і метою діяльності всього суспільства. З цим зв'язано і те, що в низці країн до функцій збереження культурної спадщини успішно залучаються саме неурядові організації. Але ми повинні бути в змозі визначити форму правління, як демократична країна. Уряд авторитарний чи тоталітарний обмежує можливості свободи об'єднання громадян, тим самим обмежуючи права самих громадян. Ми пам'ятаємо, що розвиток художньої літератури в нашій країні в 20-х роках ХХ ст. набув особливо бурхливого характеру. Організаційною особливістю літературного процесу в Україні в ці роки було виникнення і розпад великої кількості літературних організацій. Але період з 1932-го по 1934-й у СРСР став вирішальним поворотом у бік тоталітарної культури — в художнє життя увійшли і повністю визначили її три специфічних феномени, як головні ознаки тоталітаризму: організація, ідеологія і терор.

Успадкована Українською державою адміністративно-політична модель регулювання діяльності у сфері культури майже не змінилася від радянських часів. Упровадженню ефективної культурної політики консолідації ще перешкоджає відсутність виваженої взаємодії між органами влади та інституціями громадянського суспільства. Отже, протягом ХХ — початку ХХІ ст. літературно-художнє об'єднання України пройшли тернистий шлях зародження, розвитку, розквіту та занепаду. Різноманітні за політичними та творчими спрямуваннями, вони об'єднували інтелігенцію, сприяли подальшому розвитку культури українського суспільства, формували основи

для подальшої трансформації України, зокрема в роки її незалежності. В Україні одразу після здобуття нею незалежності спостерігається активний розвиток неурядових організацій з метою заснування і діяльності яких є можливість вплинути на розвиток суспільства.

Діяльність існуючих творчих спілок можна окреслити у кількох основних завданнях, які вони покликані виконувати у суспільстві: захист авторських прав і творчих свобод професійних творчих працівників; соціальний захист членів; кваліфікаційна функція, підтримка професійного рівня творчого працівника; створення комунікативного мистецького середовища. Розрахунок на державну підтримку і відсутність конкуренції як всередині спілок, так і загалом у культурному просторі, де спілки виступають суб'єктами, призвело до того, що сьогодні ці організації сприймаються не як середовище розвитку творчості, а як певний баласт.

У суверенній Україні була проголошена свобода творчості, тому більшість митців надає перевагу неформальним художньо-літературним об'єднанням, що уникають тотального долучення до суспільних структур і зосереджуються на творчій самореалізації індивідуальностей, вільних у виборі ідейно-стилістичних напрямів. Об'єднання громадян, які можуть вільно функціонувати в суспільстві, є першоджерелом створення структури органів державної влади, механізмів та пріоритетів їх роботи. Особливу актуальність це набуває у контексті децентралізації управління, коли місцеві органи влади отримують додаткові повноваження щодо впровадження культурної політики. Враховуючи зазначене, з метою підвищення ефективності державної культурної політики консолідації, необхідно інтенсифікувати роботу у напрямі поглиблення взаємодії між органами влади та інститутами громадянського суспільства з питань вироблення та реалізації культурної політики; впроваджувати нову модель управління цариною культури, засновану не на вузьковідомчому підході, а на розвиткові партнерських відносин між усіма суб'єктами культурного життя.

**Summary.** *Establishment of a national cultural space is a universal task and objective of the society. To successfully accomplish this task includes non-governmental organizations. But the Ukrainian government inherited administrative and political model of regulation in the field of culture, and little has changed since Soviet times. In Ukraine, the informal non-governmental organizations have an active development since its independence, which may have an impact on the formation and development of civil society. It is necessary to intensify efforts to strengthen cooperation between the government and the artistic and literary associations in the development and implementation of state policy in the field of culture, to introduce a new sphere of cultural management*

*model that is not based on sectoral approaches, and on the development of partnerships between all the actors of cultural life.*

**Раїса Шулга**

доктор філософських наук,  
провідний науковий співробітник ІС НАН України  
rashulga@gmail.com

## **Мистецтво як “вічна” проблема**

Одна з нагальних сучасних проблем для переосмислення — проблема мистецтва, розуміння його сутності. Значній частині фахівців вже очевидно, що побутуюче вже майже три століття розуміння мистецтва, не є універсальним на всі часи. Вже з початку ХХ століття воно стало чимось на кшталт відомого прокрустового ложа, в яке ніяким чином не вкладалися авангардні течії. Доба постмодерну остаточно перетворило це ложе на старий мотлох, який на всяк випадок зберігають в дальньому кутку горища. Ознакою сучасної мистецької сфери є розмитість меж. Дослідники, намагаючись вкотре наблизитись до сутності мистецтва, говорять, зокрема, про “потенційність”, “можливість”. Тобто йдеться перш за все, про творіння без огляду на правила, специфічні обмеження, які задаються видами чи жанрами. Але навряд за такого “безпределу” в способах вираження, можливо цю сутність встановити і, взагалі, чи це можливо.

Нинішній споживач мистецтва повинен бути готовий до того, що єдиного виміру мистецтва не існує. Не існують і загальні для всіх проявів мистецтва критерії, оцінки. Крім того, для сучасного мистецтва, яке веде свій родовід від модерного, за визначенням, не може існувати ні в етичному, ні в поетичному режимі, саме естетичний режим задає параметри буття. Тому реципієнт при зустрічі з такими творами повинен бути свідомий того, що саме естетичне буття мистецтва — це той стан, який треба апріорі визнати як певний карт бланш, що звільняє мистецтво від будь-яких правил, від будь-яких художньо-нормативних настанов. Це звільняє мистецькі практики від існуючих раніш негласних зобов'язань відрізнятися від інших соціальних практик, акцентуючи власну унікальність як явища.

Зрозуміло, що проблеми з визначенням сутності мистецтва, його місця та призначення в житті людини і суспільства — це клопіт для теоретиків, а також як поштовх для творчої рефлексії. Але існує й інша сторона. Сьогодні життя пересічного споживача мистецтва насичене мистецькими продуктами всіх часів і народів. За умови,



коли втрачаються, ставляться під сумнів чіткі критерії художності, моральності врешті, настає момент розгубленості, відчуття культурної неповноцінності чи то стан невпевненості у власній компетентності. Особливо це проявляється при зустрічі з творами сучасного мистецтва. Можливо, пошук відповідей на названі проблеми якраз і пролягає через віртуальний діалог науковця і споживача. Одним з моментів, який може стати концептуально навантаженим конструктом — визнання наявності плюралізму в сфері мистецтва, в його позиціонуванні себе в суспільстві. Тому воно не тільки може існувати в формах подібних життю, але й винаходити свої з тим, щоб розширити почуттєві враження реципієнта, залучити його до нових художніх практик.

**Ігор Юдкін**

*доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України,  
провідний науковий співробітник Інституту культурології  
НАМ України*

## **Морфологічний підхід до виконавського мистецтва**

На відміну від традиційної теорії виконавства, яка виходить з суб'єктивного боку завдань, намірів, операцій артиста, морфологічна методика з пріоритетом цілісності вихідною точкою обирає перетворення тексту, які відбуваються в процесі роботи. Такий підхід уможлиблює виявлення спільного і відмінного в діяльності різних виконавців — артиста драми, музиканта-інструменталіста, вокаліста, балерини. Спільне, зокрема, виявляється в тому, що текст, як предмет виконавської діяльності, піддається дезінтеграції, парцеляції і здобуває вигляду переліку імен, образних мотивів. Призначення таких переліків полягає в окресленні метричного простору семантики за допомогою ключових слів або зображальних чи музичних мотивів. Виконавець має справу з неповним, так званим лакунарним текстом, який стає предметом реінтеграції. Текст повертається до стадії літературної чернетки, ескізу, що поділяє спільну властивість неповноти з такими виконавськими робочими версіями, як сценарії, лібрето, режисерські зошити або так звані диригентські аплікатури (Г. Рождественський). До цього числа можна віднести і словесні описи інструментальних музичних творів у т.зв. *Konzertbücher*. В центрі уваги опиняються перехідні, транзитні версії тексту (предмет роботи “при столі” для драматичного театру, на противагу репетиції “на кону”).

Для реінтеграції тексту вирішальне значення має визначення інтерпретатором нових суб'єктно-предикатних взаємин елементів тексту, їх розшарування за мірою абстрагованості як позначень предметів та ознак, а відтак побудову об'єкт-атрибутивного простору. Виконавець відтворює генезу абстрагування, розкриваючи т.зв. суб'єктну перспективу тексту через створення характерів, а предикатні ознаки характерів через ситуації та зовнішню характерність. Тут реставруються деякі властивості архаїчної магічної ритуальної практики, зокрема, ритуальних обміну та заміни предметів: те, що можна замінити в персонажа (зокрема, маску), що не становить невід'ємну частку ества, стає носієм абстрактної ознаки, предикації. Можливість заміни, а відтак відсутності такого носія стає витоком заперечення, негації як логічної властивості предикації. Водночас виявляється диссиметрія тексту, ієрархія за ознаками: центр — периферія, протиставлення константних та варіантних, замінних елементів. Такі замінні елементи тексту стають знаряддям опосередкування як між іншими елементами, так і з реаліями поза текстом.

Завдяки опосередкуванню елементи тексту здобувають ідіоматичний сенс, властивий лише обмеженому корпусові текстів. Наслідком стає, зокрема, осмислення слова як образу, розкриття ейдетичних можливостей знаку. Основні елементи, з якими працює виконавець у дезінтеграції та реінтеграції тексту, можна визначити як мотиви, маючи на увазі закладену в них суб'єктно-предикатну єдність (у словесному вигляді, приміром, у вигляді сталих епітетів або порівнянь). Наново переосмислюючи та співвідносячи між собою мотиви, виконавець створює свій контрапунктичний коментар до авторського тексту. Результат виконавської роботи постає у вигляді солілоквії — діалогу уособлених сил, учасників суб'єктної перспективи тексту, сполучених у внутрішньому монолозі (саме так називав Ф. Ліст свої сольні виступи). Мовчазний коментар виконавця як невидимий супутник і необхідна передумова реінтеграції авторського тексту, добре відомий у практиці драматичного театру, в музиці виявляється, зокрема, через діагональні зв'язки між тонами різних голосів, з яких виконавець вибудовує мелодичну лінію.

Отже, виконавець не відтворює інтерпретований текст як готову і наперед визначену цілісність для механічної репродукції. Редукція тексту до переліку — це необхідний момент його виконавського життя, де реінтеграція спирається на визначення посередницьких елементів, здатних забезпечити предикацію.

*Summary. The morphological approach presupposes the inverted representation of a performer's work where the textual transformations and not the activity gains priority. As the initial point here is that the text becomes*

*reduced to a mere enumeration delineating the metrical space of semantics. A performer deals always with the incomplete text with lacunas to be filled up with the textual reintegration. Therefore it is only transient textual versions that a performer has to cope with. The decisive step towards reintegration consists in the disclosure of a newly explored predication that is to be a performer's invention. One must reproduce the abstraction of attributes as opposed to objects while suggesting one's own interpretation. In this respect a performer behaves as a witch-doctor and restores magic practice. In particular it is the ritual exchange and substitution of objects that becomes the origin of the separation of attributes' vehicles (such as masks) as replaceable and deniable properties of objects. In its turn it gives rise to mediation as the principal precondition for textual reintegration. Due to the selection of such mediums all textual acquire idiomatic sense within the performance and become the means of images. A performer adds one's own silent comment with the aid of mediating elements.*

**Марина Юр**

*кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України  
yurmaryna@gmail.com*

### **Дисконтинуальний характер розвитку сучасного мистецтва: національний аспект**

Методологія вивчення історії мистецтва ґрунтується на двох підходах — діахронному та синхронному. Перший оперує поняттями цілісність, континуальність, обґрунтовуючи лінійно-стадіальний розвиток мистецтва, другий, навпаки, убачає дисконтинуальність, дискретність в аналізі художнього процесу, явищ і подій, що співіснують паралельно у просторово-часовому континуумі. Ці методи дозволяють представити мистецтво в усій багатогранності його внутрішніх і зовнішніх стимулів розвитку.

Складна панорама мистецтва спонукає до нових підходів у структуруванні етапів його розвитку в масштабах минулого та сучасного часу. Тут особливої уваги потребують процеси, пов'язані з синхронними зсувами у культурі, що обумовлювали кризу перехідних періодів між епохами, стилями, напрямками. Це спонукає переведення дослідницької оптики на дискретний погляд, що дозволяє розглядати те чи інше явище у межах конкретного часу, без механізму “з'єднання” з попереднім стилем, епохою, оскільки у даному випадку не обов'язковою є трансляція старих смислів. Дисконтинуальний характер розвитку мистецтва “легалізує” випадко-

ві експерименти, епатуючі художні прийоми митців, що набувають надособистісного характеру й фундують новий напрям. Особливо складним у цьому відношенні є періоди модернізму і постмодернізму, в яких інтенсивно здійснювалася ротація форм художньої творчості, що впливало на співіснування різних за контекстуальністю, ментальністю і художньою якістю арт-практик.

Відповідність або невідповідність об'єктивного часу і простору, внутрішньому, суб'єктивному зумовлювало зміни у художній рефлексії. Народжувалися твори з деформацією геометрії простору, зсувами в композиції, її мозаїчності, коли деталь, фрагмент набували додаткового ступеню самостійності та динамічності. Тут явна циклічність переходів від індивідуального до загального, малого до великого, зміна світоглядних акцентів. Художники дискретно нібито “вирізали” із континууму мистецтва те, що вважали важливим, змінюючи ціннісні пріоритети, формуючи таким чином нову матерію смислів, що являли собою нову якість художньої епохи.

Креативний тип діяльності художників-авангардистів накреслило поворот у просторі культури ХХ ст., зробивши культовими локальне, особистісне, динаміку, рух. Їхня художня мова ґрунтувалася на дискретних поняттях, зокрема, на знаках і символах, що містили безліч прихованих значень і виявляли нові відтінки смислів. Практика авангарду вплинула на сучасне мистецтво, яке, усвідомивши його цінності і значення, розширило естетичні горизонти та художні експерименти, в основі яких превалювала міжвидова транзитивність художньої лексики, засобів та прийомів. Цей дискунтинувальний розвиток сучасного мистецтва репрезентував нову картину світу, мозаїчну за смисловим, аксіологічним і естетичним контекстом.

Українське мистецтво, що розвивається у руслі європейських і світових художніх тенденцій, вирізняється своєрідністю творчих інтенцій митців, які апелюють до глибин народної культури, міфології, семантики, національних традицій тощо, створюючи “культурний продукт”, модерний за формою художнього виразу і національний за суттю, значенням, цінністю. У цьому контексті можна говорити про твори авангардистів К. Малевича, О. Екстер, О. Богомазова, В. Єрмилова, нонконформістів А. Горської, Г. Синиці, Г. Севрук, О. Заливахи, О. Плаксія та ін., а також художників, що є представниками актуального мистецтва сьогодні: М. Журавель, П. Бевза, О. Литвиненко, О. Животков та ін.

***Summary.** The difficult panorama of art inspires new approaches to the structuring stage of its development on the scale of historical and contemporary time. Here, special attention should be processes associated with synchronous*

*landslides in the culture that led to the crisis of transitional periods between eras, styles and trends. Diskontinualny character of the development of art "legalizes" random experiments, shocking artistic techniques artists become transpersonal nature and establishes a new direction. Particularly difficult in this respect the period of modernism and postmodernism, in which the rotation of the forms of art, influenced by the coexistence of different contextuality carried out intensively, the mentality and the artistic quality of the art practices. Ukrainian art develops in line with European and international artistic trends, characterized by originality of creative intentions of artists that appeal to the depths of popular culture, mythology, semantics, national traditions, etc., creating a "cultural product" for a modern form of artistic expression and the National essentially, value, value.*

**Євгенія Яворська**

*аспірант факультету соціології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

### **Дискурсивні практики осмислення функціонального статусу культури суспільства модерну в теорії глобальної залежності**

Осмислення появи феномену глобальної культури та її функціональної специфіки не може стояти поза межами новітніх соціологічних теорій, зокрема теорії глобальної модернізації та теорії глобальної залежності. Саме в цих теоріях найбільш виразно виявляються суперечності дискурсивних практик стосовно розуміння функціонального статусу культури. Відомо, що бурхливий розвиток науки та інформаційних технологій суттєво змінив культурні форми та канали представлення результатів інтелектуальної та художньої творчості. Проте реалії глобалізації змушують науковців розробляти нові способи теоретичного пояснення реального розколу сучасної цивілізації на постіндустріальний Центр, індустріальну Напівпериферію та аграрну Периферію. На думку відомого американського соціолога Дж. Масіоніса, провідні тенденції розвитку постіндустріального Центру ні в якому разі не слід сприймати як перспективні дороговкази "світлого майбутнього" всього людства, оскільки важливо враховувати суперечливі прояви нової глобальної стратифікації. Зазначимо, що примітною обставиною такого врахування є пропозиція багатьох відомих учених взагалі не вживати поняття "постіндустріальне суспільство", вказуючи на важливість використання таких абстракцій, як "суспільство незавершеного мо-

дерну” (Ю. Габермас) чи “суспільство пізнього модерну” (Ф. Джеймсон). Вочевидь, що дослідження функціональної специфіки культури модерну як культури глобального капіталізму розвинутих чи менш розвинутих індустріальних суспільств є важливою науковою проблемою. Нагадаємо, що фундатори теорії глобальної модернізації досліджують функціональну специфіку культури модерну крізь призму аналізу тенденції історичного занепаду суспільств індустріального типу. Характерно, що у праці “Культурні суперечності капіталізму” (1976 р.) Д. Белл формулює нові концептуальні аргументи стосовно пояснення причин неминучого історичного занепаду культури індустріального суспільства як суспільства модерну.

По-перше, Д. Белл характеризує культуру індустріального суспільства як культуру тотально десакралізовану. Десакралізація культури, яка стала наслідком руйнування релігійної картини світу (орієнтованої на стримування та обмеження людських потягів) дозволила виокремити індивіда як найважливішу одиницю суспільства. Відхід від традиційних обмежень дозволив індивідуалізму вповні використовувати свою креативність та експресивність у сфері вільного ринку, тим самим трансформуючи економічну систему [1, 262]. У суспільстві індустріального модерну економічна поведінка цілком закономірно призводить до певної усталеності культурних практик. Процес індустріалізації як технологічний процес масового товарного виробництва повинен відповідати конкурентним критеріям ефективності та продуктивності, що передбачає цілком цілеспрямоване обмеження антропогенних імпульсивних ризиків, що є важливими проявами творчої активності людини. Саме тому обмеження творчого потенціалу людей є фундаментальним протиріччям культури модерну.

Дж. Гелбрейт у праці “Нове індустріальне суспільство” також стверджує, що вирішальний вплив на систему цінностей та переконань людей зараз здійснює глобальна ринкова економічна система, головними агентами якої є транснаціональні корпорації та держава. Зазначимо, що, згідно з позицією Гелбрейта, ресурсні можливості окремих індивідів як інвесторів “нової індустріальної системи” є обмеженими. Тому загальна орієнтація індустріальної системи на цінність забезпечення економічного росту, стверджує Гелбрейт, не означає її сумісність із культурною цінністю людської свободи, гарантантами реалізації якої є ініціативна та самодіяльна активність інститутів громадянського суспільства та громадської думки. “Небезпека, що загрожує свободі, полягає в підкоренні громадської думки потребам індустріальної системи” [2, 565].

На наш погляд, наведені точки зору Белла та Гелбрейта стосов-

но пояснень перспектив культурного розвитку суспільств індустріального типу ігнорують ту важливу обставину, що сучасні економічні тенденції ресурсної децентралізації та посилення конкуренції в системі економічних взаємодій призводять до нагромадження капіталів та посилення ролі не держави як суб'єкта раціонального планування та управління, а транснаціональних корпорацій, що переслідують мету досягнення максимально можливого контролю над споживацьким попитом, а також намагаються утвердити у якості глобального соціального явища культуру надмірного споживання.

На цю обставину звертають свою увагу фундатори теорії глобальної залежності. Так, зокрема, Л. Склеір підкреслює: "Культурно-ідеологічний проект глобального капіталізму полягає у наступному: необхідно переконати людей у доцільності споживання зверх традиційно усталених потреб. Тим самим увіковічнюється ідея накопичення капіталу заради отримання приватної вигоди. Іншими словами, саме це забезпечує уявлення про глобальну капіталістичну систему як довічну"[3, 343]. Така позиція означає, що культура суспільства модерну в своїх результативних проявах реально функціонує як культура цінностей надмірного споживання.

### **Література:**

1. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. Хрестоматія / Упоряд. В. Лях. — К.: Либідь, 1996. — С. 251–274.
2. Гэлбрейт Дж. Новое индустриальное общество [пер. с англ.]. — М.: АСТ, 2004.
3. Склеір Л., Назаров М.М. Культурно-идеологические транснациональные практики // Массовая коммуникация и общество. Введение в теорию и исследования. — М.: "Аванти плюс", 2003. — С. 343–353.

**Summary.** *In this paper the functional status of culture under cognitive content of the theory of global dependence is investigated. In the theory of global dependence modern culture identified as controversial social phenomena because transnational corporations as leading actors of this culture stimulate the culture of over-consumption which become now the new way and art of life.*



*Наукове видання*

**Дискурсивний вимір сучасного мистецтва:  
діалог культур**

Збірник матеріалів  
науково-теоретичної конференції  
з міжнародною участю (Київ, 30 листопада 2016 р.)

Завідуюча редакційно-видавничим відділом

*Загоскіна Н. Ю.*

Редактор

*Зінченко О. І*

Комп'ютерна верстка

*Фадейкова Л. В.*

Підписано до друку 10.01.17. Формат 60х90/16. Папір офсетний №1.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 10. Наклад 70 прим. Зам.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України

б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 716, Київ, 01032

Свідectво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.

Тел. 235-72-28, [www.icr.kiev.ua](http://www.icr.kiev.ua)

e-mail: [info@icr.kiev.ua](mailto:info@icr.kiev.ua)

Друк ПП «Фірма «Гранмна»

04073, м. Київ,