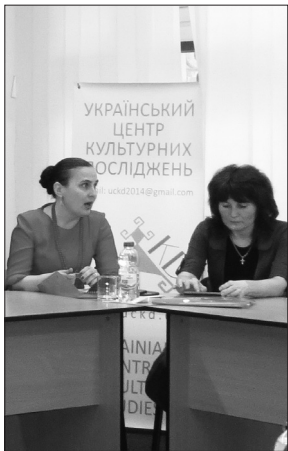


ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

---

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ





# **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ**

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ**

**Всеукраїнської  
науково-теоретичної конференції  
2-3 червня 2016 р.**

Київ – 2016

**Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу:**  
зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф., Київ, 2–3  
червня 2016 р. – К.: ІК НАМ України, 2016. – 132 с.

Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу», проведеної Інститутом культурології НАМ України та Українським центром культурних досліджень Міністерства культури України 2–3 червня 2016 р.

До збірника увійшли тези доповідей учасників конференції.

#### **Редакційна колегія:**

- Богущий 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 (фронтисіс):* 1. Виступ директора Інституту культурології НАМ України Ю. Богущого; 2. Доповідь доктора філософських наук Є. Причепія; 3. Доповідь завідувача відділу УЦКД МК України, кандидата філологічних наук В. Телеуці; 4. Виступ доктора соціологічних наук В. Судакова; 5. Виступ академіка НАМ України Г. Чміля; 6. Під час конференції (зліва направо): М. Яковлев, Ю. Богущий, О. Буценко, С. Волков, І. Кузнецова, І. Юдкін.

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

**ІЖ КНУ імені Тараса Шевченка** – Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**ІЛ імені Т. Г. Шевченка НАН України** – Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

**ІМ КУ імені Бориса Грінченка** – Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка

**ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України** – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України

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

**ІУАД імені М. С. Грушевського НАН України** – Інститут української археології та джерелознавства імені М. С. Грушевського Національної академії наук України

**ІСД «Нова Україна»** – Інститут стратегічних досліджень «Нова Україна»

**ІФ імені Г. С. Сковороди НАН України** – Інститут філософії імені Г. С. Сковороди Національної академії наук України

**ДМА імені С. С. Прокоф'єва** – Донецька музична академія імені С. С. Прокоф'єва

**ДНУ імені Олеса Гончара** – Дніпропетровський національний університет імені Олеса Гончара

**КІМ імені Р. М. Глієра** – Київський інститут музики імені Р. М. Глієра

**КНЛУ** – Київський національний лінгвістичний університет

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

**КНУКІМ** – Київський національний університет культури і мистецтв

**КНУТiД** – Київський національний університет технології і дизайну

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

**НАКККiМ** – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

**НАМ України** – Національна академія мистецтв України

**НАН України** – Національна академія наук України

**НАПН України** – Національна академія педагогічних наук України

**НаУКМА** – Національний університет «Кієво-Могилянська академія»

**НВМС** – Національна Всеукраїнська музична спілка

**ННДiУВi** – Національний НДi українознавства та всесвітньої історії Міністерства освіти і науки України

**НКММК «Мистецький арсенал»** – Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал»

**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

**НТУУ «КПі»** – Національний технічний університет України «КПі»

**ОНМА імені А. В. Нежданової** – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**УЦКД МК України** – Український центр культурних досліджень Міністерства культури України

**ЧНПУ імені Т. Г. Шевченка** – Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| <b>Бабак Ольга</b> Інтерпретація полікультурних проявів у сучасному українському кінематографі   | 9  |
| <b>Бабенко Катерина</b> Про інтерпретаційний аналіз алонімного твору   | 11 |
| <b>Безгін Олексій</b> Аспекти формування професійних компетенцій у мистецькій освіті   | 13 |
| <b>Бережник Святослав</b> Асоціація європейських фестивалів у Чехії: пошук інтерпретацій   | 14 |
| <b>Бітаєв Валерій</b> Мистецтво в структурі інтегративного підходу до індивідуалізації людини  | 16 |
| <b>Бітаєва Ганна</b> Мурал як художня новація в сучасному українському візуальному мистецтві   | 20 |
| <b>Богущий Юрій</b> Інтерпретація моделей розвитку соціальних систем (до питання самоорганізації)  | 23 |
| <b>Вишневська Галина</b> Інноваційні форми діяльності сучасних музеїв в умовах полікультурності  | 27 |
| <b>Волков Сергій</b> Інтерпретація як іманентна сутність професійно-мистецького виховання  | 28 |
| <b>Гаврилаш Ілона</b> Інтерпретація традиційної української символіки в мистецтві муралів  | 31 |
| <b>Гаєвська Тетяна</b> Інтерпретація символів у народних обрядах українців   | 32 |
| <b>Мохсін Геннар</b> (Королівство Марокко) Прихід звука як результат нових вимірів естетичної виразності кінематографу   | 34 |
| <b>Гончарова Олена</b> Музеї кіно як об'єкт культурологічних досліджень  | 36 |
| <b>Горенко Лариса</b> Інтерпретація як метод культурологічної науки: історія, теорія, практика   | 40 |
| <b>Гриценко Олександр</b> Культурна спадщина в політиці пам'яті президентів України: пріоритети, засади; проблема автентичності у відродженні пам'яток         | 42 |
| <b>Данник Катерина</b> Символи та орнаменти вірменського Хачкару   | 44 |
| <b>Датченко Юлія</b> Смыслобудова в процесі розуміння писанки як тексту  | 46 |
| <b>Деркач Тетяна</b> Аспекти збереження кінематографічної спадщини України   | 48 |
| <b>Дубрівна Антоніна</b> Інтерпретація української традиційної орнаментики як форми абстрактної знаковості в контексті розвитку абстрактного мистецтва України | 49 |
| <b>Жукова Наталія</b> «Новий роман»: у пошуках втраченої реальності  | 51 |
| <b>Зубавіна Ірина</b> Розширення інтерпретаційного поля творів постмодерну   | 53 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Коваленко Єва</b> Соліст балету як інтерпретатор ролі:<br>результати опитування   | 55 |
| <b>Колесник Олена</b> Художня інтерпретація та картина світу   | 56 |
| <b>Кретов Андрій</b> Проблема інтерпретації<br>в контексті взаємодії філософії і мистецтва   | 58 |
| <b>Крупа Інна</b> Інтерпретація культурно-історичної спадщини<br>України в умовах полікультурності   | 60 |
| <b>Кузнецова Інна</b> Текст культури: інтерпретації здійснення<br>в синергетичному просторі  | 62 |
| <b>Левчук Ярослава</b> Трансформація культурних смислів<br>як інструмент когнітивного розвитку<br>в системі традиційної дитячої субкультури              | 64 |
| <b>Личковах Володимир В.</b> Кандинський та Я. Т. Пайтер:<br>естетичні інтерпретації мистецького авангарду<br>в діалозі культур Україна – Польща         | 68 |
| <b>Ліва Наталя</b> До проблеми музичної інтерпретації сакральної теми<br>у сучасному західноєвропейському мистецтві                                      | 71 |
| <b>Ляшенко Лідія</b> «Талант» та «геніальність»:<br>до проблеми інтерпретації понять   | 74 |
| <b>Малюк Євген</b> Особливості інтерпретації правил відеогри   | 76 |
| <b>Мусієнко Оксана</b> (молодша) Американські продюсери<br>епохи Голлівуду 1970-80-х років: пошук нових тем і нових облич                                | 77 |
| <b>Неволов Василь</b> Культурна ідентичність і сучасна українська сцена  | 79 |
| <b>Нікітюк Оксана</b> Диригентська інтерпретація<br>як комунікативне явище сучасної культури<br>(на прикладі культурно-мистецької діяльності Є. Савчука) | 81 |
| <b>Носова Богдана</b> Комунікація як маркер у міжкультурному діалозі   | 82 |
| <b>Овчарук Ольга</b> Людина постмодерну в культурологічних<br>інтерпретаціях українського гуманітарного дискурсу   | 84 |
| <b>Олійник Олександра</b> Інтерпретація інституційної теорії мистецтва<br>в сучасній науковій практиці   | 87 |
| <b>Оляніна Світлана</b> Символічна концепція<br>царських врат XVII–XVIII ст. із зооморфними мотивами в композиції  | 88 |
| <b>Онуфрієнко Олена</b> Біографія модерного автора<br>в культурному контексті доби   | 90 |
| <b>Петік Олександр</b> Сучасний шкільний підручник:<br>співвідношення візуального і текстового компоненту  | 93 |
| <b>Петрикова Оксана</b> Художньо-творча інтерпретація як складова<br>вокально-сценічної майстерності майбутнього викладача вокалу                        | 96 |
| <b>Поповкіна Поліна</b> Концептуально-тематичні<br>етапи розробки оригіналів-макетів<br>архітектурних споруд для оформлення книжок-панорамок             | 98 |
| <b>Радзієвський Віталій</b> Маргінальні практики<br>у культурологічному дискурсі   | 99 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Садовенко Світлана</b> Герменевтико-діалогічний дискурс інтерпретації хронотопу української народної художньої культури                  | 101 |
| <b>Сиваш Ілона</b> Інтерпретації в етнодизайні (на прикладі класичного виду українського мистецтва – народної вишивки)                      | 103 |
| <b>Телеуця Валентина</b> Сучасна інтерпретація символів у фольклорному тексті Подунав'я   | 105 |
| <b>Успенська Ольга</b> Практики ефективного менеджменту в соціокультурній діяльності  | 107 |
| <b>Фадейкова Лілія</b> Новітні тенденції у дизайні наукових видань: варіативність виражальних засобів                                       | 108 |
| <b>Цепеннікова Марія</b> Стилізація та інтерпретація літературного тексту ілюстраціями дитячої книги  | 109 |
| <b>Червонюк Олена</b> Інтерпретація мистецтва графіті як універсального коду спілкування у творчому середовищі                              | 111 |
| <b>Чуйко Тетяна</b> Постать і творчість Т. Шевченка в інтерпретації сучасних китайських художників  | 113 |
| <b>Чумаченко Олена</b> Герменевтичний метод у аспекті дослідження змістовного навантаження поняття «творча діяльність» (дискурс модернізму) | 115 |
| <b>Шалапа Світлана</b> Взаємодія хореографії і спорту як фактор становлення пластичного мистецтва XX–XIX ст.                                | 117 |
| <b>Шмаленко Олеся</b> Творчість Володимира Івасюка у контексті української культури   | 121 |
| <b>Штукар Олена</b> Особистість Флоріана Юр'єва: синтез науки і мистецтва   | 122 |
| <b>Шубравська Ольга Ю.</b> Федькович як перекладач драм Шекспіра: відповідність оригіналу і творча інтерпретація                            | 125 |
| <b>Юдкін Ігор</b> Інтерпретація як предмет морфології культури  | 127 |
| <b>Ясна Іламі</b> «Семантика подій» та інтерпретація соціально-політичних конфліктів  | 129 |



**Ольга Бабак**

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

## **Інтерпретація полікультурних проявів у сучасному українському кінематографі**

У межах існування українського суспільства не останню роль відігравало і наразі відіграє наявність такого явища, як полікультурність, що яскраво проявляє себе в умовах будь-якого багатонаціонального суспільства. Цей феномен відображається і в кожному з видів мистецтва, в тому числі і в кінематографі.

Українська кінематографія в останні роки має немало прикладів творчої активності національних меншин країни, які вносять у вітчизняну кінематографічну спадщину історії своїх народів. Тут можна згадати історичну воєнну стрічку Ахтема Сейтаблаєва «Хайтарма» (2013 р.) про трагедію кримськотатарського народу або фільм «Брати. Остання сповідь» (2013 р.) українського режисера Вікторії Трофіменко про історію двох братів гуцулів, які живуть у Карпатах і розмовляють на гуцульському діалекті. Прояви гуцульської культури нерідко зустрічаються у стрічках українського режисера Любомира Левицького. Так, сюжет фільму «Тіні незабутих предків» (2013 р.) заснований на гуцульських легендах. Також гуцульські сказання використовували у своїй стрічці «Синевир» режисери Альошечкіни.

Прояви культурного плюралізму найбільш виражаються у такому явищі, як копродукція, що є спасінням ринку і індустрії кіно у кризові часи, тому останнім часом вона все частіше почала використовуватися в українському фільмовиробництві. Найпліднішими в цьому сенсі є російські кіностудії, адже російська культура через історичні обставини є найближчою для українського глядача. Хоча, на думку багатьох дослідників, в такій копродукції дуже мало залишається «українського».

Тісні стосунки встановлені між Україною та Польщею, результатами чого стали історичні фільми «Вогнем і мечем» (1999 р.), «Волинь» (2015 р.), серіал про складні взаємини між українськими і польськими прикордонниками «Blizzard» польських режисерів, містичний фільм українського режисера Георгія Фоміна «Шлях мерця»

(2014 р.) тощо. Знімаються фільми в копродукції з Грузією такі, як: «Сліпі побачення» (2013 р.) Левана Когуашвілі, «Тепер я буду кохати тебе» (2015 р.) Романа Ширмана, «Урсус. Кавказький бурий ведмідь» (2015 р.) Отара Шаматави, а результатом копродукції з Молдовою та Румунією став фільм «Окупація» (2016 р.) режиссера Валеріу Жереги.

Нерідко дослідники використовують поняття «мультикультуралізм» по відношенню до культурної ситуації в Україні. Однак, на думку культуролога И. І. Левікової, цей термін не є тотожним поняттю полікультурності, адже він пов'язаний, в першу чергу, з економікою та політикою і прикривається культурним «покровом». Мультикультуралізм виступає за ідентичність кожної окремої культури в межах окресленого суспільства, коли полікультурність навпаки виступає за толерантність і «співпрацю» культур.

Щодо кінематографа України, можна сказати, що в більшості випадків українська влада не чинить супротиву внесенню до української кінематографічної спадщини продукції етнічних меншин, про що свідчить наявність фільмів про історії різних націй. Також українські кіностудії вступають у співробітництво з кіностудіями різних країн, створюючи спільний «продукт», і не втрачаючи при цьому свого національного обличчя, однак в умовах, коли українські студії не можуть бути повноцінними фінансовими партнерами іноземним співробітникам у фільмовиробництві, від «українського» у створеному продукті може залишитися лише глядач.

**Summary.** *Within the existence of Ukrainian society the phenomenon of multiculturalism played and plays by the presence an important role, which clearly manifests itself in terms of any multicultural society. Ukrainian cinema in recent years has many examples of country's ethnic minorities creative activity, which bring the stories of their people in national cinematic heritage. You can recall the films about the history of Crimean Tatars or hutsuls. The manifestations of cultural pluralism are most expressed in such phenomena as the co-production, which is the salvation of the market and cinema industry in times of crisis, because lately it increasingly began to be used in Ukrainian film-making. The Russian studios are most prolific in this sense, because Russian culture through historical circumstances is the closest to Ukrainian audience. Although, according to many researchers there is very little «Ukrainian» in this co-production. The close relations in the field of cinematography are established between Ukraine and Poland, Georgia, Moldova and Romania.*

**Катерина Бабенко**

*здобувач НМА України імені П. І. Чайковського,*

*викладач ДМА імені С. С. Прокоф'єва*

## **Про інтерпретаційний аналіз алонімного твору**

Проблеми музичної інтерпретації, як правило, є комплексними і потребують багатовимірного осмислення. Ще складнішими постають проблеми інтерпретації творів старовини, тим паче тих, що за бажанням самого автора або з рокової випадковості були атрибутовані невірно. Феномен, який у науковому обігу отримав назву алонімія, в музикознавстві виступає «небезпечною» зоною, адже дослідження не тільки алонімного твору, але й музичного доробку та стилістичних рис творчості авторів-учасників алонімії може призвести до безлічі помилок. Не дивлячись на те, що музичний світ постійно збагачується подібними зразками, явище алонімії до тепер не стало предметом окремих наукових дискурсів, тож нагальною є необхідність «вписати» проблеми аналізу алонімії в ареал досліджень сучасної музичної науки. Перш ніж перейти до аспектів інтерпретаційного аналізу, окреслимо деякі теоретичні аспекти дослідження. Передусім пропонуємо розрізняти позасвідому та свідому алонімію. Позасвідомі алонімія з'являється у випадку, коли твір стає алонімним випадково (з причини невірного трактування його авторства дослідниками, копіїстами, виконавцями, видавцями, а не самими композиторами). Для розповсюдження позасвідомих алонімних творів благодатним був докласичний період історії музики.

Свідомі алонімія з'являється у тому випадку, коли справжній автор навмисно підписує своє творіння іменем іншої, реально існуючої особи. Твори такого роду розрізняються у відношенні професійної специфіки, а саме: «композитор – композитор»; «виконавець – композитор» або ж «музикознавець – композитор» та ін. Якщо автор використовує алонімний підпис «з минулого», маємо нагоду говорити про різновид, що виникає на рівні історичної дистанції (Сучасність – Ренесанс, Класицизм – Бароко тощо). Для музикознавця різниця між свідомою та позасвідомою алонімією полягає у змісті аналітичних операцій: спроба атрибуції авторства (позасвідомі алонімія) та виявлення особливостей техніки здійснення стилізації (свідомі алонімія). Особливо цікавими для інтерпретаційного аналізу є твори свідомої алонімної природи. Важливим при їх дослідженні є ступінь контрасту, кількість та форми взаємодії різностильових засобів при здійсненні стилізації.

Алонімія свідомої природи спонукає дослідників до переосмислення усіх відомих на даний час різновидів музичної інтерпретації: композиторської (поєднання в алонімному творі стилю заявленого автора та дійсного), виконавської (орієнтація на стиль зазначеного автора або ж справжнього, що може суттєво вплинути на зміст твору), слухацької (сприйняття тієї або іншої виконавської версії, орієнтованої на різні стильові джерела), редакторської або режисерської (що у загальному сенсі є причиною появи нових версій алонімічних творів з іншими жанровими зазначеннями, іншою кількістю частин, іншим інструментарієм тощо). Особливу роль у цьому сенсі грає міра глибини музикознавчого аналізу, інтерпретація якого обов'язково повинна орієнтуватися на достовірні дані щодо авторів твору.

Проблеми інтерпретаційного аналізу алонімічних творів на сьогодні є чисельними і потребують багатовимірного мислення та розробки певного алгоритму дослідження кожного окремого зразку. Це з'ясування історії створення, причин виникнення алонімії, стилістичний аналіз твору та стильовий аналіз його «авторів» у певному жанрі та в контексті стилю епохи (або ж епох), висвітлення твору як «магніту» стилістичних рис у ракурсі здійснення стилізації (композиторської інтерпретації), аналіз інтерпретаційних версій виконавців, які розширюють художній потенціал твору, спираючись на стильове джерело справжнього або заявленого авторів. Отже, музикознавча інтерпретація, будучи своєрідним «посередником» між минулим та сучасністю, набуває істинно вирішального значення для долі алонімічних музичних творів, тим самим сприяючи заповненню «білих плям», відновленню «втрачених» або ж «прихованих» у пелені історії артефактів, викриттю таємниць та хибних думок.

**Summary.** *An attempt considered aspects of interpretive analysis of allonymous musical works written. As a particular case of authorship on the whole allonymiya covers a wide range theoretical aspects of the style. Divuligation of this phenomenon helps to restore the lost concept about entirety of musical-historical heritage of the ancient and modern composers.*

*Musical works written under allonym arose many questions in the aspect of their interpretative analysis. A particular problem evokes the researchers to reconsider the types of musical interpretation: composer's (a combination of the styles of a declared and a real composer in allonymous work), performer's (focus on the style of a stated or real composer, that can influence on figurative content of the piece), listener's (perception of one or another performing version oriented towards various sources of style), editor's or director's (it sometimes becomes the reason of appearing new versions of the compositions). A level of the depth of musicological analysis which has to rely on authentic information about the composers plays a special role.*

**Олексій Безгін**

*кандидат мистецтвознавства, професор,  
ректор КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого*

## **Аспекти формування професійних компетенцій у мистецькій освіті**

Як свідчать результати досліджень багатьох педагогів, митців, психологів, збереження, відродження та розвиток культури в суспільстві значною мірою залежить від ефективності мистецької освіти, яка виконує функції упорядкування духовного життя та естетичного виховання людини, стає механізмом гуманітаризації суспільства. Водночас, комплексні системні дослідження мистецької освіти в Україні сьогодні проводяться не в належному обсязі, хоча багатьма вченими опрацьовано та систематизовано результати фрагментарних досліджень різних спрямувань: мистецтвознавчих, педагогічних, економічних, політичних та ін. Нагальним є визначення реального стану, основних пріоритетів та ефективності сучасної системи мистецької освіти в Україні, осмислення її ціннісного потенціалу.

Сьогодні система вищої школи повинна враховувати запити на ринку праці. Більшість вищих навчальних закладів намагається задовольнити попит, що існує на ті чи інші професії, в тому числі й вищі навчальні заклади мистецької освіти.

Перехід від традиційного для України навчання фахівців для галузі культури і мистецтва кваліфікації «спеціаліст» до масового випуску фахівців освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр» – «магістр» вимагає вирішення ряду проблем. Це й проблема адаптації існуючих кваліфікацій, і проблема документів, дипломів, а також методичних розробок наповнення бакалаврських і магістерських програм, зміни стандартів вищої освіти. Окремим важливим питанням є якість підготовки фахівців мистецькоосвітніми закладами. Для багатьох мистецьких спеціальностей не існує єдиних державних стандартів вищої освіти, програми підготовки фахівців з окремих спеціальностей є застарілими і неактуальними, не відповідають вимогам часу та потребам ринку праці. Для вищих навчальних закладів мистецької освіти важливою є вимога визнання кваліфікації бакалавра на ринку праці. При цьому не можна допустити, щоб програми бакалавра ставали суто професійними, без елементів наукової підготовки, або були просто редукованими програмами підготовки спеціаліста, які раніше використовувались.

Для української системи мистецької освіти нагальним є розроб-

ка та запровадження стандартів якості мистецької освіти на всіх її рівнях, уніфікації структури освітньо-кваліфікаційних рівнів, змісту фундаментальної та практичної підготовки тощо. Потрібна також подальша розробка методології моделювання навчальних програм для отримання майбутніми фахівцями таких типів професійних компетенцій як міждисциплінарні здібності і навички, вміння поєднувати розуміння, почуття та знання.

Одним із напрямів, що досліджуються, є розробка методів та критеріїв оцінювання якості підготовки, які дозволяють судити про отримані компетенції не за еталонними критеріями, які вироблені викладачами кожної дисципліни, а у порівнянні з тими вимогами, котрі висуває зовнішня сфера діяльності, в якій буде застосовувати свої знання і навички випускник вищого навчального закладу.

***Summary.** We consider the real situation, the main priorities and efficiency of a modern system of art education in Ukraine, understanding its value potential. One of the areas under research is to develop methods and criteria for evaluating the quality of training, to judge the received competence not for the benchmark, which made the teachers of each discipline, as compared to those requirements, which puts the outer sphere of activity, which will apply the knowledge and skills a graduate student.*

**Святослав Бережник**  
аспірант КНУКіМ

## **Асоціація європейських фестивалів у Чехії: пошук інтерпретацій**

Для розуміння рівня розвитку українського фестивального руху в Європейському культурному просторі вважаю за необхідність розглянути практику фестивальних рухів в найближчих європейських країнах щоб визначити відмінності між фестивальним життям сучасної Європи та нашої країни. Для розгляду було вибрано одну з європейських країн, яка за економічним розвитком близька до України — це Чехія.

У Чехії є декілька великих фестивалів, які кожен рік відвідує декілька тисяч людей. У доповіді на веб-сайті <http://www.freemusic.cz> розглянуто 260 фестивалів, що проводяться на території колишньої федерації з квітня по вересень щороку. Деякі музичні фестивалі включають багато жанрів, для збільшення аудиторії та прибутку. Музика залишається одним з найбільш затребуваних продуктів у світі — наприклад, один концерт популярної музики щорічно від-

відують 55% чехів, три концерти 22.9% і, щонайменше, шість концертів 10.2% чехів. Музичні фестивалі також є привабливими з економічної точки зору. Згідно за дослідженнями Асоціації чеських музичних фестивалів в 2011 році Чеська республіка отримала до бюджету 517 млн. крон, що в 2.4 рази більше, ніж річний дохід з ПДВ Чеської республіки. Рівень чеської фестивальної сцени значно відрізняється від української, так як великі фестивалі можуть отримувати значні кошти з членських внесків та від багатих спонсорів, нерідко отримують дотації від державних установ. Малі фестивалі часто отримують кошти від приватних підприємців та за рахунок субсидій. Також часто фестивалі борються за отримання грантів від міністерства культури.

Асоціація музичних фестивалів Чехії, як інтерпретація в національному дусі на Асоціацію європейських фестивалів (АЄФ), була створена з ініціативи тодішнього директора фестивалю «Празька Весна» (Pražské jaro) Олега Підгірного і директора міжнародного музичного фестивалю Брно (Brno) Мирослава Стехліка. Вони представляли собою лише два чеських музичних фестивалі, які були членами Європейської асоціації фестивалю. Принципи та ідеї Європейської асоціації хотіли втілити в Чехії і створити чеську національну асоціацію. Асоціація не отримує доходів від держави, управляє тільки своїми власними ресурсами, сформованими за рахунок членських внесків. З цих внесків, які використовуються, в першу чергу, для забезпечення функціонування та управління організації, після п'ятнадцяти років виплачується допомога одному з членів на підставі рішення загальних зборів. Для великих фестивалів дуже важлива економічна допомога, наприклад, фестиваль класичної музики «Яначекові Гуквальди» що проходить під відкритим небом на території замку Гуквальди та названий в честь відомого чеського композитора Леоша Яначека, отримавши цю допомогу значною мірою зміг вийти з глибокої кризи.

Асоціація європейських фестивалів (скорочено АЄФ) на сьогоднішній день об'єднує 108 міжнародних музичних фестивалів з 44 країн світу. Так, з початку свого заснування невелика закрыта організація, що сформувалась в Центральній Європі, перетворилась у всесвітню міжнародну організацію, до якої навіть ввійшли фестивалі з Африки, Південної Америки та Азії.

Асоціація європейських фестивалів збирає різні документи і проводить різні дослідження які потім опрацьовує і публікує у себе на веб-сайті. Це створює «Фестивальний центр знань», який є корисним для організаторів фестивалів, наукових досліджень, засобів масової інформації, державного фінансування, фондів, потенційних



спонсорів. В Україні відсутні свої фестивальні асоціації, це негативно впливає на розвиток фестивального руху та взаємодію організаторів українських музичних фестивалів з агентами зарубіжних виконавців. Актуальність інтерпретації асоціації музичних фестивалів в Україні є дуже висока, так як більшість країн членів Євросоюзу мають свої національні фестивальні асоціації та співпрацюють з монополістом найбільших музичних фестивалів — Асоціацією європейських фестивалів на державному рівні. Таким чином можна сказати, що необхідність створення фестивальної асоціації в Україні дуже висока, національна асоціація зможе не тільки підтримувати молоді та вже існуючі фестивалі. Вона також зможе направляти отримані кошти від фестивалів-членів асоціації до міських бюджетів в обхід корумпованих схем та сприяти розвитку фестивального руху України, виводячи його на новий більш якісний європейський рівень для реалізації плану євроінтеграції країни.

***Summary.** Every festival that exists today in Ukraine is a part of the common cultural panorama of the country and forms its cultural identity. Festival as part of the art market, solve a number of social and cultural objectives, namely playing the latest models of musical art in Ukraine; development of traditions and dissemination of national cultural heritage in the world; informative and creative expansion of ties between the participants of the festival; appeal to the individual pages of national culture and history; the need for and the importance of maintaining regional culture as part of the national culture of Ukraine, reviving the traditions of philanthropy.*

**Валерій Бітаєв**

доктор філософських наук, професор,

член-кореспондент НАМ України,

начальник науково-організаційного управління

НАМ України

### **Мистецтво в структурі інтегративного підходу до індивідуалізації людини**

Подальший розвиток духовної культури України, зростання її ролі у ствердженні гуманістичних ідеалів, у значній мірі пов'язаний зі зростанням суспільної значущості та дієвості естетичного виховання, провідна роль в реалізації якого належить мистецтву, яке є потужним засобом у формуванні і розвитку чуттєвої культури людини. Цей аспект дістав ґрунтовного відпрацювання у численних роботах відповідної спрямованості, що дозволило виокремити ряд



принципових положень, які відкрили можливість розглянути його під різним кутом зору. Водночас, практично всі напрацювання на цьому терені, не дивлячись на час їх написання, розбіжності в теоретичних і методологічних наголосах, мають спільний фундамент, що виявляється на рівні формулювання проблеми як такої. Йдеться про естетичний параметр виховного потенціалу мистецтва.

Здатність людини до переживання, акумулятивний характер якого і потреба в обміні досвідом почуттів, зумовлює важливу форму духовно-практичної активності людини — мистецтво. Мистецтво — особлива, своєрідна форма подвоєння реального людського буття, буття пережитого митцем і запропонованого до співпереживання іншому. Мистецтво «бере» світ у його смисложиттєвих вимірах, світ як цінність і світ цінностей, виступаючи, таким чином, формою акумуляції досвіду, його самовизначенням. Це здійснюється в художньому образі — особливому утворенні, в якому через одиничне, індивідуальне виявляється і утверджується загальне, родове.

Художні формотворчі характеристики мистецтва визначають його змістовий вимір. Ці елементи фіксують як позитивний, так і негативний досвід самовизначення людини й людського роду, — художньо довершено можна зобразити гуманістичні й антигуманістичні явища та тенденції суспільної життєдіяльності, а оскільки художні образи мають статус життєвих реальностей, тих, що переживаються нарівні з дійсними, то художнє може доповнювати масив соціально-негативних, антигуманних реалій. Це означає, що художнє само по собі є етично нейтральним і потребує єдності краси і блага, що є сутнісним виміром естетичного. Іншими словами, мистецтво як естетичне явище, як модус естетичного відтворює єдність художнього й морального. Лише за такої умови воно відповідає повноті визначень естетичного і виступає як одна з форм його існування.

Наведена думка дає підстави твердити, що гуманізація людини, формування її самосвідомості й здатності до самовизначення, гуманістичного світоставлення полягає, передусім, у розвитку естетичної свідомості та чуттєвості, які є головним напрямом у процесі естетичного виховання.

Оскільки чуттєвий чинник естетичного є родовою ознакою людини й універсальною формою людської практично-духовної активності, то естетичне виховання (формування естетичної свідомості) може бути трактоване як виховання цілісної особистості.

Естетичне виховання спрямоване на людинотворення як таке, на формування людяності індивіда, перетворення його на самостійну, вільну й відповідальну особистість. Воно досягає своєї мети, як виховання через розвиток людської чуттєвості.

Відпрацювання зазначеної концепції, на нашу думку, зумовлює необхідність підкреслити важливість проблеми естетичної свідомості, що належить до пріоритетних питань естетичної теорії, але, яка, як нам видається, недостатньо опрацьована у зв'язку з естетичним вихованням взагалі і виховним потенціалом мистецтва, зокрема.

Загальновідомо, що структура естетичної свідомості ґрунтується на трьох основних складових: естетичне почуття, естетичний смак та естетичний ідеал. Взагалі кожний з цих елементів міг би стати предметом окремого дослідження задля того, щоб потім відтворити динаміку руху: естетичне почуття — естетичний смак — естетичний ідеал, що значною мірою активізує процес естетичного виховання. Аналізуючи сутність естетичного почуття важливо значити, що воно виконує функцію своєрідного фундаменту естетичної свідомості, а також дозволяє при його дослідженні скористатися досвідом теоретико-практичного підходу.

Видається показовим, що, розпочинаючи теоретичний аналіз естетичного почуття, науковці, як правило, відштовхувалися від наголосу на емоційно-чуттєвому чиннику впливу творів мистецтва. Відпрацювання виховного потенціалу мистецтва значно збагатило б свої можливості, аби дослідники залучали не тільки художні твори, але і наукову, критико-публіцистичну спадщину митця. Так, сьогодні в українській естетиці об'єктом серйозного теоретичного аналізу стала концепція інтерпретації естетичного почуття в контексті теоретичних поглядів І.Франка (ідея «змислів»), висловлених ним на сторінках трактату «З секретів поетичної творчості».

Наукова продуктивність відповідного підходу виявляється у широкому естетичному контексті, що, зокрема, дозволяє простежити певні паралелі чи елементи концептуальної спадковості.

Так само предметом ґрунтовного вивчення саме у контексті проблеми естетичного виховання мають стати і дві наступні складові естетичної свідомості — естетичний смак і естетичний ідеал. Важливо знову гаки підкреслити, що потужні напрацювання у розробці цих структурних елементів естетичної свідомості відбуваються передусім, у теоретичному вимірі, але при цьому фактично ігнорується конкретний досвід мистецької практики. На нашу думку, це непродуктивний шлях, який не сприяє формуванню і розвитку власне чуттєвої культури людини. Тільки безпосереднє звернення до здобутків мистецтва дозволить здійснити реалізацію цієї мети.

У цьому зв'язку особливу увагу слід зосередити на аналізі двох споріднених явищ, які виконують важливі функції у загальному процесі соціалізації людини — освіти і вихованні. В існуючій філо-

софській, педагогічній, соціологічній літературі чіткі критерії щодо визначення таких понять, як «виховання», «формування», «розвиток», «освіта» фактично відсутні. У переважній більшості вони використовуються як однопорядкові. Саме тому постає потреба здійснити їх понятійне відпрацювання, показати співпадіння і відмінності між ними.

Як правило, виховання в співвіднесенні зі стихійними, спонтанними процесами, що впливають на формування людини, тлумачиться як «соціально-контрольовані процеси цілеспрямованого впливу на особистість».

При співвіднесенні виховання і освіти можна визначити їх як специфічні форми соціалізації, котрі розрізняються за своїми змістовними вимірами. Освіта спрямована на освоєння знань і розвиток пам'яті, інтелекту, раціонально-логічного мислення, засвоєння інформації. Виховання — форма освоєння людської чуттєвості, а через неї — моралі, соціальних норм регуляції суспільного життя. Ці форми відносно самостійні, але мають особливі завдання й спрямування, що дало підстави Гегелю для іронічного зауваження: «Освіта розуму робить людину розумнішою, але не кращою». Отже, виховання і освіта взаємопов'язані, проте не можуть підмінюватися одне одним.

Сьогодні проблема естетичного виховання як формування суб'єкта естетичної свідомості не зводиться до естетичної освіти, тобто до засвоєння певної суми знань з естетичної теорії. Вона вимагає виходу у більш широку культурну сферу, що сприятиме формуванню всебічно розвиненої особистості. Розробка нових напрямків естетичного виховання, без перебільшення, є нагальною проблемою, оскільки вона посідає важливе місце у контексті потужного гуманітарного руху, який є визначальним для освіти, адже гуманізація суспільства починається з гуманізації та гуманітаризації освіти. У зв'язку з цим постає необхідність вироблення наукової, філософсько-обґрунтованої стратегії освіти та виховання.

Слід зазначити, що у структурі інтегративного підходу, який сприяє реалізації поставленої мети, особливе місце посідає феномен мистецтва. Його виховний потенціал надзвичайно потужний і здатний вплинути на всі рівні людської чуттєвості. При цьому значна увага має бути сконцентрована на критеріях відбору творів мистецтва, які повинні виконати свою виховну функцію. Принагідно підкреслимо, що, відпрацьовуючи проблему функціональності мистецтва, Аристотель у своїй класичній тріаді віддав виховній функції друге місце, зробивши її, таким чином, єдиною ланкою між пізнавальною і функцією емоційного впливу. Безсумнівно бажано, щоб

твори, які концентрують у собі і найпотужніший виховний потенціал, і інші функціональні ознаки мистецтва, мали бути гуманістичними за своєю спрямованістю. Остання обставина, на жаль, не завжди враховується теоретиками і практиками виховання.

Естетичне виховання, яке ґрунтується на основі мистецтва, формує універсальну людину, передаючи індивіду досвід переживання, а через нього — сукупний досвід людського буття. Таким чином, іде процес творення людини, розвивається її здатність до мислення, формується чуттєва культура. Естетичне виховання, водночас, виводить особу у вимір морального, а відтак — робить її вільною і відповідальною. Естетичне виховання формує самосвідомість людини, її здатність до самовизначення й віднайдення сенсу власного буття, вимірів самоздійснення. Тому воно — основа індивідуалізації людини, розвитку її суб'єктивно-особистісного «Я», самості, яка, в свою чергу, виступає мірою співвіднесення людини з навколишнім світом, з іншим. Тому естетичне виховання — суть гуманізації людини, її олюднення й соціалізації, необхідна основа й передумова здійснення родової сутності та індивідуальних здібностей людини у процесі реального буття.

**Ганна Бітаєва**

*аспірантка ІПСМ НАМ України*

### **Мурал як художня новація в сучасному українському візуальному мистецтві**

Історія стріт-арту починалася з вулиць Нью-Йорка. Саме на стінах тамтешніх будівель у 60х роках 20го століття почали з'являтися перші зображення графіті і нікому невідомі підписи та імена. Хвиля нового напрямку в мистецтві швидко охопила багато країн Європи, художники вийшли за рамки своїх майстерень і почали створювати щось зовсім нове. Звісно, в цей час у СРСР не могло йти і мови про створення графіті та муралів. Таку позицію можна пояснити, з одного боку, політичними аспектами — існувало занадто багато штучних рамок, що сковували усі сфери діяльності митців. З іншого боку — це менталітетний аспект, відношення людей до подібного мистецтва часто було різко категоричним. Навіть зараз існує багато розбіжностей стосовно відношення до стріт-арту та його проявів — графіті та муралу, як самостійного напрямку візуального мистецтва.

Подекуди вважається, що такий спосіб творчого самовираження псує вигляд архітектурних споруд та взагалі не має місця на існу-

вання. Інші ж — навпаки, відстоюють права стріт-арту як окремого напрямку візуального мистецтва і наполягають на його визнанні. Якщо розібратись у даному питанні більш глибоко, то можна означити декілька факторів, які одночасно поєднані та суперечать один одному. Поява та розвиток стріт-арту в Україні була неминуchoю, адже після проголошення незалежності у 1991 році хвиля стрімкого розвитку мистецтва накрила усі його прояви. Це стосується і нових напрямків художнього самовираження, таких, як стріт-арт, перформанс, хеппенінг, акціонізм і тд. У 90х стріт-арт в Україні існував здебільшого у вигляді вже звичних для Європи та Америки настінних малюнків — графіті, що з кожним роком ставали габаритнішими і масштабнішими. Разом з тим, поступово, українські молоді вуличні художники почали переходити до створення так званих муралів, як нового явища у візуальному мистецтві. Саме цей напрямок стріт-арту став провідним для вуличних художників України.

Графіті — мистецтво вільних, незалежних художників, які не бояться висловлювати художніми засобами свої думки та хвилювання. Здебільшого для нашої країни це саме написи слоганів та всім давно відомих словосполучень, що часто — густо мають політичний підтекст, чи строк з віршів відомих українських письменників. Проте, як і в інших країнах світу, не обійшлося без вульгарних висловів, незрозумілих і, в деяких випадках, образливих і бридких зображень. Безумовно, що такі факти відштовхують більшу кількість людей від сприйняття графіті, як позитивного явища, особливо, коли такими «картинками» розмальовані видатні архітектурні споруди, вікна і двері будівель.

Варто зазначити, що подібні прояви стріт — арту зустрічаються по всьому світу, це є своєрідною невід'ємною складовою даного напрямку мистецтва, і сприймати його з негативної точки зору лише через одиничні явища є досить нераціональним. Адже, якщо проаналізувати, у кожному напрямку мистецтва є деякі нюанси, які сприймаються неоднозначно, проте це не робить дані явища художньо неповноцінним. Навпаки, такий фактор робить мистецтво живим, він провокує соціум на дискусію, прояв різновекторних почуттів та особистих думок.

Поряд з графіті мурал також є вуличним мистецтвом, проте кожний мурал в нашій країні — це своєрідна історія, в якій немає вульгарного чи аморального підтексту. У своїх малюнках майстри, здебільшого, передають яскраві факти з історії, метафоричні символи, вислови та зображення, що є притаманними для українського народу. Певно, що муральне мистецтво так влучно вписалось у середовище України саме через архітектуру. Величезна кількість

однотипних сірих будівель часів 50-х—60-х років минулого століття часто створює почуття своєрідних невидимих рамок. Архітектурний контраст серед міст та районів ніби маніпулює настроєм та створює досить неоднозначні відчуття і сприйняття. Муральне мистецтво розбавляє такі стереотипи, адже створений серед десятків бетонних споруд у Києві величезний малюнок, наприклад, виконаний італійським вуличним художником 2501 що зображує зашифроване символами слово: «Воля» не може не вражати своєю величністю та щирістю. Аналізуючи український стріт-арт не можна не згадати про міжнародний проект Art United Us, який стартував у 2016 році в Україні та поступово розширився по всьому світі. Даний проект посягає на звання наймаштабнішого проекту 2016—2017 років, що об'єднав понад 200 майстрів з усіх куточків світу та стартував саме на території України. Основою для створення проекту була ідея мирного союзу країн світу. Головна концепція художників зазначеного проекту полягає у боротьбі проти пропаганди агресії, інформаційної війни загостреності напруженості у міждержавних стосунках. Метою художників є об'єднання своїх зусиль на вирішення глобальних проблем сьогодення. Art United Us — це міжнародний проект, який співпрацює за допомогою художніх і творчих середовищ з громадами багатьох країн з метою підвищення обізнаності громадськості та уваги до проблеми війни, агресії і насильства. В проекті передбачається, що 200 стін будуть оформлені малюнками протягом наступних 2-х років, починаючи з Києва і без кордонів по всьому світу. Також на сайті проекту зазначено, що перші 100 робіт будуть створені на території України, інші — в різних країнах світу, утворюючи таким чином величезне «коло миру».

На сьогоднішній день більшу кількість муралів в рамках проекту Art United Us можна побачити в Києві, серед яких й зазначена вище робота італійського вуличного майстра 2501, яку віднесено до числа найвищих у Європі. Також серед видатних вуличних майстрів світу у Києві працювали Рустам Обік, Франко Квасолі, Ернесто Мараньє, Сметес, Пантоніо, Емануель Ярус та багато інших.

Слід зазначити, що проект Art United Us торкнувся і стін Чорнобиля. Австралійський художник Гвідо ван Хелтен створив на п'ятому реакторі Чорнобильської АЕС мурал в пам'ять загиблих ліквідаторів. На стіні реактора зображено фотографію, зроблену Ігорем Костініним під час аварії на ЧАЕС. Також до 30—річчя катастрофи на Чорнобильській АЕС португальський художник Пантоніо створив мурал на стіні однієї з будівель в Чорнобильській зоні. Автор зобразив у характерному для себе стилі стрибаючих на білому тлі кроликів. За задумом художника ці тварини символізують повер-

нення всього живого на територію, яка вважалася непридатною для існування. Окрім архітектурних споруд даний проект поширився і на Київське метро. Іспанський художник Кенор розмалював один вагонний склад метро. Майстра надихнула на створення цієї роботи музика, досить метафоричне рішення стосовно місця розташування малюнку.

Динамічний розвиток мурального мистецтва України був досить передбачуваним, його передумови почали формуватись ще у 90х роках і нарешті вийшли у широкий світ. Звичайно, завжди існували протиріччя, щодо сприйняття зазначеного мистецтва. Є ті, що категорично не бажають сприймати такий художній прояв, як і ті, що навпаки є його прихильниками. Насамперед це можна пояснити характером створюваних зображень, деякими психологічними факторами менталітету та залишками минулих стереотипів у пам'яті багатьох людей. Проте, неможливо відгородитись від процесу сучасного розвитку візуального мистецтва. З кожним днем українське мистецтво розвивається з неймовірною швидкістю. Саме за сучасних суспільних умов митці відчули свободу для реалізації своїх креативних проєктів. Сучасне мистецтво України створює нову історію, що поєднує згадки і переосмислення минулого та жагу до пізнання майбутнього.

**Юрій Богуцький**

*директор Інституту культурології НАМ України,  
професор, кандидат філософських наук,  
академік НАМ України*

## **Інтерпретація моделей розвитку соціальних систем (до питання самоорганізації)**

Суспільство, як соціальний організм, представляє собою надскладну систему, яка перманентно знаходиться у рухомому стані і є універсальним способом організації соціальної взаємодії людей, що забезпечує задоволення їх основних потреб та супроводжується саморегулюванням, самовідтворенням й самовідновленням, іншими словами — залежить від самоорганізації. Як відомо, індивід здійснює свою діяльність не ізольовано, а в процесі взаємодії з іншими людьми, об'єднаними в різні спільності в умовах дії сукупності факторів, що впливають на формування і поведінку особистості. У процесі цієї взаємодії люди, соціальне середовище здійснюють систематичний вплив на індивіда, так само як і він робить зворотний



вплив на інших індивідів та суспільство в цілому. В результаті дана спільність людей стає соціальною системою. Соціальні системи складаються з активних суб'єктів, котрі здійснюють цілеспрямовану діяльність відповідно до рішень, які ними приймаються і котрі здатні до рефлексії з приводу своїх дій та дій інших. Здатність суб'єктів до цілеспрямованої діяльності підвищує роль процесів самоорганізації в соціальних системах. При цьому, не дивлячись на внутрішню суперечливість соціальних систем, спрямованість самоорганізації має об'єктивний характер, що пов'язано з певними стійкими станами (атракторами), до яких в ході самоорганізації еволюціонують системи (рисни національного характеру, традиції, державний устрій, особливості культури). Здатність до самоорганізації та наявність стійких станів роблять малоефективними силові впливи на соціальні системи. Таким чином, за слушним зауваженням С. Малкова, складно виштовхнути систему із атрактора, простіше створити новий атрактор, в який система «звалиться» сама.

Здатність до самоорганізації, яка забезпечує стійкість до зовнішніх впливів, обумовлена здатністю підсистем до синхронізації та узгодженості своїх дій та рішень. Одним з факторів, що обумовлює можливість здатності до синхронізації та узгодженості дій та рішень, є взаємодія «пасіонаріїв» та «гармонійних людей» (за термінологією Л. Гумільова). Згідно з теорією Л. Гумільова, пасіонарії — це люди, що мають надлишок життєвої енергії, з них виходять політичні лідери, реформатори, громадські активісти і т. ін. Оскільки таких людей в будь-якому суспільстві мало (5-10%), то в стабільному стані «тон» в суспільстві задають «гармонійні люди» (пересічні), які прагнуть до стабільності та протидіють різким змінам в соціальному житті.

У періоди порушення рівноваги, внаслідок внутрішніх або зовнішніх причин, коли вимагається або відбувається кардинальна зміна усталеного способу життя, що тягне за собою необхідність змін в політичній, економічній, соціальній сфері, а також трансформацію поведінки та мислення, коли виникає потреба в соціальній активності, неординарних рішеннях, на перший план «виходять» пасіонарії. Як відомо, в історії людства кожна пасіонарна хвиля починалася з великих внутрішніх смут, і це закономірно, адже кожен етнос в своєму розвитку проходить ряд вікових фаз, аналогічних віковим ступеням в житті людини. Фази переходять одна в іншу не безпосередньо, а через так звані фазові переходи — кризові періоди в житті етносу.

Для будь-якого фазового переходу характерні різного роду соціальні катаклізми — потужні економічні кризи, громадянські війни, революції і т. п., і саме тому необхідні узгоджені дії пасіонаріїв, що



сприятимуть самоорганізації «гармонійних людей». Водночас, слід підкреслити, що неузгодженість дій пасіонаріїв може призвести до руйнівних наслідків.

Аналіз зазначеної проблеми, дозволяє стверджувати, що оскільки світ людини має складну організацію, він відкритий впливам на механізм саморегуляції та самоорганізації, адже функції регулювання та організації є взаємопов'язаними, то культуротворчий потенціал самоорганізації лежить у площині взаємодії пасіонарної та синергетичної (від грец. *sinergeticos*—узгоджена дія) моделі розвитку соціальних систем.

Утім, це теоретичний бік проблеми, а, як відомо, «теорія суха, а древо життя вічно зеленіє», тому пропонуємо поглянути на цю проблему з позицій сьогоденних реалій. Революційні події 2013 — 2014 років та анексія Росією Криму, військова агресія на Сході України, які почалися після перемоги Євромайдану, показали здатність громадян України до самоорганізації, на тлі активізації боротьби за свободу та справедливості, що, у свою чергу, вселяло віру, самопожертву, почуття єдності. І тут слід наголосити на тому, що це була саме самоорганізація, адже остання після «ініціювання» (будь-якими пасіонаріями — чи то лідерами політичних партій, громадських організацій, чи то пересічними громадянами, які відчули пасіонарну хвилю) «добудовується» за рахунок внутрішнього розвитку. Саме тому в самоорганізаційних системах і виникають функціонально різноманітні, часто функціонально взаємозамінні групи, в яких з'являються свої лідери, котрі беруть контроль та відповідальність (тимчасово чи на тривалий термін) за виконання тих чи інших дій, що, безперечно, посилює почуття власної затребуваності та включеності в загальну справу, своєї причетності до «побудови» кращого майбутнього, навіть ціною власного життя. Цим пояснюється безліч добровольців, готових включитися і включених у процес. Як наслідок, Євромайдан «висунув» лідерів нового типу «нових пасіонаріїв» (громадських активістів, волонтерів), здатних мислити не вузькопартійними інтересами, а інтересами суспільства. Навіть можна стверджувати, що сьогодні суспільство переросло існуючі політичні еліти.

Вже більше двох років наша держава знаходиться у стані війни, в якій Україна не просто тримається, а й навіть укріплює свої позиції. І заслуга в цьому великою мірою громадянського суспільства, волонтерських організацій, які є тією ланкою, яка не дала зазнати поразки на самому початку війни і неодноразово рятувала ситуацію в подальшому. Адже держава, в особі державно-політичних еліт, на жаль, і з об'єктивних, і з суб'єктивних причин виявилася не

спроможною в повній мірі вирішити цю ситуацію. Тому найбільш активна частина суспільства вважає, що прийшов час оновлення еліт.

Безперечно, нові еліти (у даному випадку, в першу чергу мова йде про політичні еліти) не «народжуються» зненацька і для результативної дії необхідний досвід. І тут можна згадати відому фразу Жванецького: «Вам допомогти чи краще не заважати?». Отже, новим елітам потрібна підтримка, а для цього існуючі еліти, враховуючи можливість самоорганізації, повинні бути максимально відкритими для суспільства і готовими до оновлення.

На останок дві цитати:

1. «Вся історія України — це боротьба двох сил: конструктивної, що скупчує українську потугу, щоб звернути її назовні, і руйнної, що розпорошує її у взаємному самопожиранні та несе розбиття і розклад. А вслід за цим завжди йшло панування чужинців над Україною. У цій вічній боротьбі творчого будуючого духу зі стихією степу й руїни віримо твердо, що творчий дух переможе хаос і розклад, звідки б цей не походив й як не проявлявся. Бо інакше не було б смислу в нашому житті і змаганні». (Олег Ольжич «Дух руїни. По сторінках історії»)

2. «Я вірю, що Президент, уряд, кожен член парламенту стоять перед неймовірним завданням: відповідально використати цю можливість, ці жертви, які були принесені на Майдані. Перед кожним із вас стоїть завдання використати цю можливість для того, щоб відповісти на виклик історії і, нарешті, побудувати об'єднану, демократичну українську націю, яка витримала випробування часом. Говорячи словами Томаса Пейна — «в ці часи випробовуються людські душі. Це ваш час, ваша відповідальність». (Джо Байден. Виступ у Верховній Раді України).

**Summary.** *Society as a social organism is a highly complex system that is permanently in a movable state. The life of a society depends on its self-organization capabilities. The individual operates not in isolation but in the process of interaction with others. People (social environment) in during interaction of systematically affect the individual. The individual affects on other individuals and society as a whole. As a result this a community of people is a social system. Social systems consist of active entities engaged in purposeful activities in accordance with the decisions taken by them, and capable of reflection on their actions and the actions of others. The ability of subjects to purposeful activity enhances the role of self-organization processes in social systems. The potential in the culture of self-Creativity lies in the interaction passionary and synergetic model of social systems.*

**Галина Вишневська**

*кандидат культурології,*

*доцент кафедри міжнародного туризму КНУКіМ*

## **Інноваційні форми діяльності сучасних музеїв в умовах полікультурності**

Особливістю ХХІ століття є тенденція до формування полікультурного простору в умовах глобалізаційно-інформаційних змін суспільства. У контексті збереження і дослідження історичної та національної пам'яті актуальною є проблема полікультурності або мультикультуралізму. Україна належить до держав із багатоетнічним складом населення, свідченням чого є наявність численних національних меншин, які мають історичне минуле, пов'язане з Україною. Сучасна наука розглядає культуру, як світ, в якому людина знаходить себе, а людство як цінність, яка складається із рівноцінних культурних спільнот, які мають будувати стосунки у вигляді діалогу культур.

У зв'язку з цим виникає необхідність пошуку нових орієнтирів, напрямків розвитку. Одним з шляхів вирішення цього завдання може служити створення музеїв нового типу, які виконують не лише традиційну функцію, але є науковими й духовними центрами, які пропонують нове бачення, нове осмислення тієї чи іншої проблеми, які розвивають нові теми.

Музеї – це скарбниці людської історії і культури, думки і праці, це осередки пізнання навколишнього світу. А музейна справа, у свою чергу, – це спеціальна галузь культурно-освітньої та наукової діяльності, яка здійснюється музеями з метою комплектування, збереження, вивчення й використання пам'яток природи, матеріальної і духовної культури.

Розвиток культурно-освітньої роботи музеїв України сприяв виникненню різноманітних форм і видів пізнавально-виховної діяльності. Найпоширенішими з них є: екскурсії, лекції, систематичні зустрічі з відвідувачами, тематичні вечори й конференції, робота пересувних музеїв, зустрічі з видатними людьми, тематичні виставки, дні відкритих дверей – в свою чергу ці заходи є повноцінними проектами, особливо, коли вони стосуються певного актуального на сьогодні для суспільства питання. Тобто за рахунок такого виду діяльності та залучення інноваційних тенденцій розвитку сучасної музейної проектної діяльності процес виховання суспільства в цілому та прищеплення йому національної ідеї, розуміння мети існування держави, суспільства та особистості безпосередньо створює

ряд закріплених у свідомості людини цінностей, пов'язаних із патріотизмом та збереженням етнокультурних цінностей у суспільстві.

У сучасному музейному просторі України впроваджуються цікаві та змістовні культурологічні проекти. Одним з таких прикладів є Вишгородський історико-культурний заповідник. Мета заснування заповідника – збереження пам'яток історії, археології та культури у місті Вишгород. Культурологічний проект є показником рівня культури, культурної ідентичності, це інноваційний напрямок, який здатний збільшувати резонанс музейної діяльності. Культурологічний проект – це синтез науково-дослідної діяльності та в значній мірі сфери розваг, інноваційних засобів інформаційного простору. Це також безпосередньо пов'язано з тим, що сучасний музейний простір під тиском сучасних суспільних викликів передбачає інтеграцію музейної діяльності у сферу розваг. Тому для культурологічного проекту як в галузі сучасного музейного простору, так і в інших галузях, важливо відповідати певним вимогам, які б забезпечували існування та реалізацію цих проектів.

***Summary.** Museology in turn is a special area of cultural, educational and scientific activities undertaken by museums for the purpose of acquisition, preservation, study and use of natural sites, material and spiritual culture. The development of cultural and educational work of museums Ukraine contributed to the emergence of various forms and types of informative and educational activities.*

**Сергій Волков**

*доктор культурології, професор,  
заступник директора з наукової роботи Інституту культурології  
НАМ України*

## **Інтерпретація як іманентна сутність професійно-мистецького виховання**

Усепроникність сучасних засобів масової комунікації створює для людини ілюзію всеприсутності, але водночас формує віртуальне середовище існування. Генеруючи потік інформації в світових центрах, медіа-системи, в яких культура, наука, мистецтво мають свій код впливу на свідомість, «розмивають» картину життя народів, що опинилися серед інформаційних аутсайдерів, збіднюючи знання людства про самих себе. В цьому процесі важливе значення набуває роль інтерпретатора.

У сучасному світі можливості культурного обміну начебто збільшуються, але реально культурні впливи завдяки цілеспрямованим

інтерпретаційним підходам є однобічно спрямованими. Так, уніфікація сучасного культурного простору все більше поширює тенденції до стандартизації способів життя людини, її мислення. Що може тільки тішити, так це те, що культури органічно і плідно засвоюють лише те, чого внутрішньо потребують і до чого підготовлені своїм попереднім розвитком та потенціалом. Але безперечно, що й через це питання про національну культурну безпеку, як і питання національної безпеки, залишається актуальним.

Проблема інтерпретації, як свідчить історія й нашої країни, була актуальною не тільки в гуманітарних науках, науках «про дух», а й політичній, ідеологічній сферах і особливо загострювалася в періоди певних кризових явищ у суспільстві, соціального напруження. Приміром може бути стаття Анатолія Луначарського в газеті «Ізвестія» 1922 р. «Музиканти революції», де вже в той час піднімається питання чистої суб'єктивності і інтерсуб'єктивності, право інтерпретатора на «інтерпретативну» відповідність часу власної епохи (на прикладі діяльності двох видатних музикантів Володимира Горовиця і Натана Мільштейна). Сьогодні інтерпретацію ми розуміємо як складний загальнокультурний феномен. І, зважаючи на актуальну необхідність його комплексного наукового розгляду на стику гуманітарних наук і методологічного підходів, Інститут культурології ініціював конференцію з такою назвою. На нашу думку, цього потребує завдання досягнення культурного процесу як процесу інтерпретації та реінтерпретації у культурологічному просторі сучасного суспільства. Тема розуміння завжди актуальна і набуває особливого значення сьогодні, в час радикальних змін культурних парадигм. В нашій свідомості відбувається переосмислення всього життєвого досвіду. Перевизначенню підлягає навіть сама сутність культури. Світ виявився складнішим, ніж його тлумачила вся попередня філософська думка. На його зміну приходять нова світоглядна парадигма, де проглядається виразна тенденція до інтеграції різних сфер всередині «змісту» культури. Скажімо, мистецтво та його соціокультурні функції сьогодні неможливо розглядати поза контекстом науки, особливо соціальних і природничих дисциплін.

Сьогодні ми кажемо про культурологічну герменевтику, яка спрямовується на досягнення суті культурних універсалій та їхніх індивідуальних, національних та історичних (художніх, візуальних) інтерпретацій. В тому числі і реінтерпретацій подій, наукових доктрин, художніх творів тощо.

Поза суто теоретичним інтересом до цієї проблематики вона виходить і на соціокультурну практику, оскільки інтерпретація в сучасному повсякденні є одним із найголовніших чинників створення

і перетворення культурного середовища. Це викликано й розвитком нових технологій, технічних засобів, яке веде до появи нових форм культурних транспозицій та явища трансмедіа. Нова настанова культури зорієнтована на фрагментарність і мозаїку цитатій приводить до масштабного переосмислення класичної (та і взагалі) культурної спадщини як норми творчості (а не винятку). Об'єкт культури розширюється, що і призводить до активізації інтерпретації позахудожніх форм (філософських, наукових теорій, сакральних текстів). В цих умовах мистецтво і художня інтерпретація набувають дедалі ширших світоглядно інтеграційних, культурологічних функцій.

Усі ці процеси стимулюють формування нового типу «споживача культури», чие сприйняття передбачає миттєве охоплення відразу багатьох смислів. Відбувається впізнавання якщо не всіх цитат і аллюзій, то, найменше, самої структури поліфонічного буття, яке спрямовує реципієнта на самостійне осмислення, провокує до співтворчості, співучасті. Таким чином, весь культурний процес уявляється як культурна сітка, яка пов'язує все культурне середовище в єдиний мегатекст з мереживом власних центрів та магістралей, з власними ритмами пульсації стилів і тем.

Інтерпретація походить від латинського слова *interpres* той, хто пояснює, витлумачує. Але від інтерпретатора сучасних соціальних подій залежить і формування напрямку соціальної активності суспільства, гармонічний стан як в суспільстві, так і самої свідомості. Завданням нашої конференції вважаємо: розкриття різних аспектів, проявів основних видів інтерпретації (комунікативної, теоретично-наукової, художньої), як загальнокультурного феномена.

За Кліфордом Гірцем – засновником інтерпретативної антропології, послідовником герменевтичної традиції трактування культур, культуру не можна пізнати за допомогою наукових експериментів чи певних законів, лише за допомогою суб'єктивної інтерпретації. Соціальні факти не існують поза межами значень, що їх їм надають актори. Задача дослідника полягає у правильній інтерпретації значення, що міститься у кожній соціальній дії та у розумінні першопричин, що надають дії сенсу.

**Summary.** *Today we are talking about a culturological hermeneutics that is directed to understanding of cultural universals nature and their individual, national and historical (artistic, visual) interpretations. Including reinterpretations of events, scientific doctrines, artistic works and others like that.*

*We understand interpretation as a complicated common cultural phenomenon and taking into account actual necessity of its complex scientific consideration on the joint of human sciences and methodological approaches, Institute of culturology has initiated a conference with such name.*

**Ілона Гаврилаш**  
*аспірантка КНУКіМ*

## **Інтерпретація традиційної української символіки в мистецтві муралів**

Символіка – своєрідна візитна картка країни. Історично скла-лося так, що кожна країна має свої Державні та народні символи. До Державних символів країни належать державний Прапор, державний Герб та державний Гімн, які є розпізнавальними знаками країни. Кожен народ має народні символи. Народні символи – це те, що найбільше любить і шанує даний народ. В одних народів їх більше, в інших менше. Називаючи народний символ, можна дізнатися, про яку країну йде мова. Народні символи України – сакрал українського народу. В українській графіці використовуються символи й образи з пісенної народної творчості, з легенд, що використовуються в обрядах і звичаях. Українці відтворюють ці символи у вишивці на сорочках, рушниках тощо, у розписі посуду, в кованих виробах, у різьбленні, в барельєфному прикрашанні житла, у розписах печі в хатах, гончарних виробах, у гравюрі, а також, в окремому виді української творчості – в писанках.

З настанням XXI століття народна символіка почала відобра-жатися у масштабних за своїм розміром настінних зображеннях – муралах. Від англ. «Mural» – настінний, від укр. «мур» – стіна. Поняття «Мурал арт» – настінний живопис, сягає корінням епохи верхнього палеоліта. Наприклад, до цього виду мистецтва відносять настінні малюнки, що були знайдені в печері Шове в 1994 р., вік яких 30–33 тисячі років. Найбільша кількість муралів з народною символікою зосереджена в місті Київ. Так яскравий патріотичний мурал «Український святий Георгій» біля Пейзажної алеї з'явився в Києві у жовтні 2014 р. Головний герой стріт-арту – воїн-козак із головою сокола, який бореться зі змієм. Козак вважається втіленням образу народу України, а змій – усі негаразди та вороги, з якими країна вимушена боротися.

Улітку 2015 р. на стіні будинку біля Золотих воріт з'явився мурал із зображенням жінки у вишиванці. Автором «полотна», що вра-жає, став художник Гвідо ван Хелтон, якого на створення роботи надихнув вірш Лесі Українки «Конвалія». Мурал під назвою «Час змін» присвячений патріотичному духу українців, які борються за свободу та світле майбутнє. На роботі Володимира Манжоса з арт-дуету «Interesni Kazki» зображений шестирукий козак, який веде боротьбу зі змієм, що оповив Землю. Цікавою у масштабній роботі



є символіка, якою художник наповнив мурал. На малюнку можна побачити такі цікаві деталі, як мавпа з гранатою, підірваний танк із написом «На Київ» та Луцький замок, до якого повертається лелека. Мурал, створений на Андрієвському узвозі митцями з України та Франції у рамках «Французької весни» у Києві, зображає відродження країни. На 15-метровому «полотні» намальована дівчина-українка, яка символізує дух країни та має «космічну» зовнішність.

У жовтні 2015 р. австралійський художник створив мурал, присвячений красі українських жінок. На величезному панно зображена дівчина, яка тримає у руках вишиванку, ніби приміряючи її, і задумливо дивиться кудись удалину. Вишиванка, елемент національного вбрання, й досі значить більше, ніж одяг або історичний артефакт. І тому цей символ або заперечують, як небезпечний архайзм, або ж навпаки – ідентифікуються з ним.

Таким чином, мурали з українською народною символікою відіграють важливу роль у сучасному соціокультурному просторі України, художньо збагачуючи його, підіймаючи актуальні соціальні проблеми та звеличуючи видатних діячів історії нашої держави.

***Summary.** The article is devoted the scantily explored in study of art literature theme of the use of Ukrainian folk symbolism in the modern monumental painting. An author exposes the symbolic context of some common to all mankind and national characters, incident to the Ukrainian people, which used in works of modern artists – murals. The standards of the use of traditional symbolism are analyzed by artists-muralists on the example of murals city of Kyiv.*

**Тетяна Гаєвська**

*кандидат історичних наук, старший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України, м. Київ,*

## **Інтерпретація символів у народних обрядах українців**

Потреба наукових досліджень в рамках культурології обумовлена зростаючим інтересом українців до свого історичного коріння, до своєї етнічної культури. З кожним роком вирішувати цю задачу стає все важче, так як швидко йдуть з життя люди старшого покоління – носії народної культури, у яких не тільки збереглася в пам'яті інформація про старі звичаї та обряди, а й зберігається звичка дотримуватися особливого укладу життєвого циклу. Зрозумілість специфіки народного життя відбувається через соціокультурний комплекс, що поєднує мову, побуту та духовну культуру народу.



В історії вітчизняної науки символіці обрядів було присвячено багато досліджень, починаючи з магістерської дисертації М. І. Костомарова «Про історичне значення російської народної поезії» (1843 р.), ця тема не сходила із сторінок наукових видань XIX ст. Не вдаючись детально в історіографію питання, слід назвати також роботи А. Потебні, Е. Анічкова, О. Веселовського, І. Срезневського та ін. В більшості з них філологічний аспект переважав – народні символи вивчалися як фольклорні поетичні образи і мотиви.

Символи – це специфічна форма матеріалізації чітко визначених ідей і уявлень. Ю. Лотман – засновник тартуської школи семантики у своїх дослідженнях доводив, що символи мають, по-перше, раціональний і, по-друге, ірраціональний характер. У другому випадку символ – це міст переходу з раціонального світу в світ містичний. На його думку символ завжди архаїчний. Приходячи з минулого і йдучи в майбутнє, отже, і пам'ять символу завжди давніша, чим пам'ять його не символічного текстового оточення.

Функції обрядових символів слід розглядати не тільки як спосіб відображення чогось картинного під час виконання ритуалу, а як спробу підкреслити щось особливе. Практика показує, що перші враження учасників обрядових дій характерні для особистості більше як стихійні, ніж свідомі. Але згодом, при неодноразовому повторенні, обрядова дія стає стереотипною і набуває якості символу, а індивід бере участь у ній свідомо. На думку відомого філолога О. Лосева будь-який символ, по-перше, є живим відображенням дійсності, по-друге, він підлягає тій чи іншій розумовій обробці і, по-третє, він стає гострою зброєю перетворення дійсності.

Обрядовий символ, це особливого роду знак, який несе певний соціальний зміст, відображаючи при цьому в образній формі ті чи інші ідеї, уявлення, норми, цінності. Колективні символічні дії стимулюють цілеспрямовану діяльність суб'єкта, яка служить основою перспективного творчого перетворення дійсності. В обрядовому процесі уявлення суб'єкта дають можливість індивіду в своєрідній формі прорепетирувати за допомогою знаків-символів і здійснити ідеально у своїй свідомості, особисто для себе, всі ті шаблі опанування об'єктивним світом, які в перспективі можуть бути здійснені людиною реально.

Символом в обрядовості бувають і слова, які лаконічно з'ясовують зміст обрядової дії. Тому-то, наприклад, Х. Ортега-і-Гассет називає людину «етимологічною твариною». За структурними елементами понять, відображених у словах, знаходяться чуттєві асоціації. В цьому випадку відбувається процес проектування понять на найбільш «схожі» чуттєві подоби і цим самим чуттєві асоціації беруть участь

безпосереднім чином у формуванні обрядового символу. Наприклад, сонце стає символом сили життя, колос – землеробства, птах – мрії про свободу і т. д. Або, жест вітання – підняття рук догори (жест адорації), знак найвищого виявлення почуттів. Після прийняття християнства став символом звернення до Бога. З піднятими догори руками зображувалася Оранта, пізніше замінена Богоматір'ю з розкритими перед грудьми руками (у християнській Русі вперше закарбована в Софії Київській) – образ заступниці всіх людей.

Український вчений, правник А. Яковлів, досліджуючи українське звичаєве право, відмічав, що завдяки обрядам, які він назвав обрядами-символами, у народі відбувалося закріплення і передача звичаєвих норм. Відомості про діяльність судів із доби звичаєвого права свідчать, що не тільки судді, а й сторони та громада під час судового процесу виявляли досконале знання звичаєвого права, цитуючи правні звичаєві норми, переказуючи їх зміст в стислих реченнях. Шляхом постійного вживання протягом довгого часу ці речення перетворилися в стислі, але надзвичайно змістовні, красномовні формули, в яких викристалізувалися основні принципи звичаєвого права й народної правосвідомості.

Отже, обрядовими символами можна вважати лише такі, які сприяють розкриттю змісту обрядової дії, а головне – сприяють засвоєнню світоглядного змісту свідомістю особистості, колективу, суспільства в цілому.

***Summary.** Ceremonial symbol is a special kind of sign that has a social meaning, reflecting thus a figurative form certain ideas, perceptions, norms and values. Collective symbolic actions stimulate purposeful activity of the subject, which is the basis of promising creative transformation of reality. In the course of the ritual representation of the subject to enable the individual to rehearse original form by means of signs and symbols and make perfect in his mind, for himself, all the stages of mastering the objective world that could potentially be made real person.*

**Геннар Мохсін (Королівство Марокко)**  
аспірант КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого

## **Прихід звука як результат нових вимірів естетичної виразності кінематографу**

З перших років існування кінематографа робилися настійливі спроби поєднати на екрані зображення і звук, але ні Едісон, ні Пате, ні інші винахідники і кінопромисловці на тому історичному рівні

технологічного розвитку не могли вирішити проблему синхронізації звуку і зображення. Згодом, коли зміст подій на екрані пояснювався написами, виникли суто комерційні перепони введення звуку на екран. Виникли побоювання (про дубляж тоді не здогадувались), що слово, яке звучатиме з екрану, стане бар'єром для всесвітнього розповсюдження стрічок. Перш за все, цим переймалися могутні американські компанії, для яких одним із найважливіших завдань було розповсюдження своєї продукції світовими кіноринками. У істориків кіно є версія, що перші патенти на запис звуку в кіно існували ще з 1914 – 1915 років, але були поховані в архівах Голлівуду. Разом з тим існував естетичний бар'єр для впровадження звуку в кіно. До 20-х рр. склалася надзвичайно багата і своєрідна система виражальних засобів німого кіно. Не дарма кінематограф тоді називали «Великим Німим».

Надзвичайно цікавими були спроби знайти на екрані зоровий еквівалент звуковим образам. Сергій Ейзенштейн наводить цілий ряд таких прикладів із власної практики. Він згадує, як у «Стачці» використовувалась подвійна експозиція, коли на фоні натовпу робітників розтягувались на весь екран ребра міхів величезної «гармошки». В картині «Жовтень» режисер через пластичні побудови прагнув передати всю багатогранність світу звуків. Щоб передати луна від пострілу «Аврори» в кадрі тремтів кришталь на розкішних люстрах. Класичним прикладом є і «візуалізація» звуку пострілу в «Землі» О. Довженка, коли в місячному сяйві перелякані коні насторожено піднімають голови і прядуть вухами.

Поява на студії «Ворнер Бразерс» перших звукових фільмів, таких як «Дон Жуан», «Співак джазу», була пов'язана з прагненням студії розв'язати свої комерційні проблеми, вийти з кризи. Перші роки існування звукового кіно дійсно призвело до певної втрати зображальної виразності екрана. Звук здебільшого використовувався як своєрідний атракціон, так само, як на зорі кінематографа, рухоме зображення. Противниками звукового кіно ставали і видатні кіномитці, зокрема Ч. Чаплін, і відомі теоретики, такі, як Рудольф Арнхейм. Останній вважав, що технічні нововведення згубно впливають на основи фільму як художнього твору, знищують зображальні засоби, наближаючи кіно до дійсності.

С. Ейзенштейн послідовно проводив думку абсолютної природності використання звуку в кіно, твердячи, тяжіння кіно «до звукообразу, до звукової асоціації». Це він довів як використанням звуку в своїх фільмах, так і в теоретичних працях, зокрема в знаменитій «Заявці», яку разом з ним підписали В. Пудовкін і Г. Александров, а також в розробці теорії «внутрішнього монолога» в кіно.

***Summary.** From the early days of its existence, the cinema was trying to combine sound and the image. The first attempts were unlucky because of the technical imperfections of the sound recording systems. There were also the financial restrictions. Soon, there will also be the esthetical constraints because the silent cinema has created a very elaborated language, which some of the cinema artists did not want to ruin. However, the time has shown that the aspiration towards the «sound image and the sound associations» (S. Eisenstein) is actually inherent to the cinema as the art.*

**Олена Гончарова**

*доктор культурології, професор, завідувач кафедри музеєзнавства і  
пам'яткознавства КНУКіМ*

## **Музеї кіно як об'єкт культурологічних досліджень**

З розмаїття музеологічних проблем другої половини ХХ століття постає нова форма музеології, створена не за принципом професійної практики (тобто музеології як комплексу інструментів, що призводять до утворення музею і його роботи, як певної галузі), історії (в значенні опозиції одного музейного ідеалу і реальності) або типології, але, ґрунтуючись на історичній категорії музеальності. Показово, що розвиток цієї теорії прийшовся на шістдесяті роки ХХ ст. в університеті в Брно, Чехії. Термін «музеалії» ввів до наукового дискурсу музеєзнавства чеський дослідник Збінек З. Странський. У своїй роботі «Вступ до музеології» вже в 1972 р. він пише, що не кожен музейний об'єкт («об'єкт колекції», «об'єкт фондів», «матеріальні джерела фондів») має відмітні риси музеальності ... тільки деякі елементи можна називати музейними предметами (музеаліями) ... І у виборі цих музейних експонатів головним є ґносеологічне завдання музеології та її об'єкта.

Німецький музеолог Ф. Вайдахер, розглядаючи музей як об'єктивацію музеальності, наголошує на особливому ставленні людини до світу, яке пов'язане з матеріальними предметами (музеаліями), «їхні ознаки можна пізнати ґносеологічно та аксіологічно у межах конкретної схеми суспільних відносин».

Нову парадигму музеальності розвиває російський науковець О. Сапанжа. У своїй докторській дисертації вона розглядає музеалії як об'єкти з актуалізованою (або потенційною) музейною цінністю: «Морфологія музейності пов'язана з виділенням тих сфер життя людини, які можуть бути представлені в матеріальних (курсив мій. — О. Г.) пам'ятках (об'єктах) — музеаліях і в подальшому зафіксовані

завдяки виокремленню цих пам'яток з контексту утилітарного використання».

Л. В. Нургалієва порушила питання про віртуалізацію музеїв, однак предметом її уваги стало створення мережі віртуальних музеїв, перенесення ороакустичної або друкованої музейної інформації до Всесвітньої мережі.

Запропоновані тези мають на меті певним чином заповнити цю лакуну теоретичного аналізу музею кіно як соціокультурного феномену.

Праць, присвячених музею кіно, обмаль. Окремі з них існують у жанрі інтерв'ю, якими, наприклад, є бесіди С. Ішевської і А. Сопіна або Н. Димшиць і О. Трошина з відомим російським кінознавцем і водночас практиком музейної справи в галузі кінематографії Н. Клейманом, надруковані в «Киноведческих записках». Окремо варто відмітити працю українського мистецтвознавця, філософа культури С. Безклубенка, присвячену українському кіно. У фундаментальній праці К. Хадсона «Впливові музеї», яку можна вважати енциклопедією історії музейної справи, серед класифікаційних груп і тридцяти семи музеїв різного профілю немає навіть згадки про такий вид музею, як музей кіно. Однією з причин ігнорування, можливо, є те, що інституціоналізація цього спеціалізованого виду музеїв відбулася нещодавно (книга К. Хадсона надрукована в 1987 р.).

Так, Національний музей кіно в Турині – найбільший на європейському континенті – створено тільки у 2004 р., утім, одразу він набув неабиякої популярності: нині належить до двадцяти найвідвідуваніших музеїв Італії і є одним з найвідоміших музеїв кіно у світі. Пізніше створено Китайський національний музей кіно (2005 р.) і Лондонський Музей рухомого зображення (2008 р.). Навіть ті музеї кіно, які засновано раніше, незважаючи на свою назву, часто працюють як сінематеки (наприклад, Берлінський Музей кіно і телебачення відкрито у 2000 р. як підрозділ Німецької сінематеки, яка існує з 1963 р.). Французька сінематека, яку ще називають Музеєм кіно Анрі Ланглуа, заснована 1936 р. (у ній – найбільший фільмофонд у світі – 60 тис. кінофільмів). Німецький музей кіно у Франкфурті (1984 р.) налічує 20 тис. фільмів. В Австрійському Фільммузеумі (1964 р.) фільмофонд становить 25,5 тис. фільмів. Нью-Йоркський музей рухомого зображення (Museum of the Moving Image) (1988 р.) налічує 17 тис. фільмів, Нідерландський Фільммузеум (1952 р.) в Амстердамі – 37 тис. фільмів.

У Російській Федерації (Москва) існує Державний центральний музей кіно, який заснувала Спілка кінематографістів СРСР у 1987 р., а з 2002 р. йому надано статусу державного. Загальна кількість

експонатів музею – 400 000, з них – 43 тис. фільмів. Крім того, при багатьох кіностудіях на території країн пострадянського простору є свої музеї, наприклад, музей кіностудії «Мосфільм». Де юре існує музей кіно в Санкт-Петербурзі, але де факто він ще перебуває в процесі становлення через організаційні й фінансові проблеми. Є також Музей кіно в Ризі та Музей історії Білоруського кіно в Мінську.

В Україні функціонує Музей кіно в Одесі, розташований на території Одеської кіностудії. У ньому можна ознайомитися зі світинами, в яких відображено історію кіностудії, та іншими експонатами, зокрема справжніми реліквіями. Утім, стан музею задовільний, хоча Одеська кіностудія є найдавнішою в Україні. Останнім часом почали створюватися меморіально-кінематографічні музеї, за аналогією з літературно-меморіальними, в яких реалізовується концепція увічнення пам'яті про видатного діяча кіномистецтва в автентичному середовищі його життя та в поєднанні з кінематографічними творами. Таким, наприклад, є музей радянської російської кіноакторки Катерини Савиної. При багатьох кіностудіях є свої синематеки, однак це не означає наявності музею кіно, адже не слід зводити музей кіно до синематеки (фільмотеки). Зібранням кінострічок, яким є фільмотека, музей не обмежується. У Російській Федерації, а раніше СРСР, такою синематекою можна вважати Держфільмофонд (1948 р.), розташований у смт. Білі Стовпи (Московська обл.). Утім, навіть раніше вирішення завдання зберігання кіноплівок, тобто фактично їх архівації, радянські діячі кіномистецтва порушили питання щодо створення музею кіно. Започаткував цю справу Г. М. Болтянський (1885 – 1953), котрий на початку 20-х рр. XX ст. завідував відділом кінохроніки Народного комісаріату просвіти. Саме його можна вважати засновником першого радянського, а згодом російського музею кіно.

Г. М. Болтянський розробив структуру музею таким чином, щоб розмістити й класифікувати всі можливі об'єкти, пов'язані з виробництвом і презентацією кінофільмів. Музей кіно мав складатися з таких структурних одиниць: 1) бібліотеки; 2) фототеки; 3) фільмотеки (еквівалент нинішньої «синематеки» – О. Г.); 4) плакатотеки; 5) апаратури (нині – «технічний фонд», – О. Г.); 6) макетів, ескізів, креслень, костюмів, декорацій (нині – «образотворчий фонд». – О. Г.); 7) документів. Ще в цьому проєкті від 1928 р. Г. М. Болтянський окреслив тематику постійних експозицій музею.

Ця концепція, розроблена ще за часів «Великого Німого», відзначається універсалізмом і передбаченням багатьох напрямів спеціалізації сучасних музеїв кіно. Утім, на нашу думку, не здійснено значної роботи музеїв кіно: збирання, збереження і демонстрація



кіноплівок, тобто тих носіїв віртуального мистецтва, без яких кіно не існує.

Після нього до цієї теми звертався науковий директор Держфільмофонду СРСР О. В. Мачерет. У проєкті музею його авторства (від 1957 р.) передбачена така структура: науковий відділ російського дореволюційного і радянського кіно; науковий відділ іноземного кіно; відділ техніки, технології й економіки кіновиробництва; експозиційний і культурно-масовий відділ. Розробки авторів обох концепцій стали основою Державного центрального музею кіно. Продовжувачем справи Г. М. Болтянського і О. В. Мачерета, організатором і багаторічним директором музею став Н. Клейман. Розробки узагальнено і глобальніше структуровано. Усі структури зведено до трьох основних: 1) фондів колекції, 2) синематека (система залів перегляду з киносховищем), 3) експозиції (постійні і тимчасові).

30 січня 1923 р. було засновано державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, спочатку як театральний музей при Мистецькому об'єднанні «Березіль», що очолював видатний діяч українського театру Лесь Курбас. Серед директорів музею варто відмітити В. С. Василько-Міляєва, П. І. Руліна, І. Б. Дробот. На думку А. М. Драка, українського кінодраматурга, заст. директора музею театрального, музичного та кіномистецтва України (1969 – 1987 рр.), всі експонати музею є реліквіями, але не кожна реліквія несе у собі образ. З маси експонатів потрібно відібрати експонат-символ, що виражає суть теми, який здатен об'єднати розрізнені експонати-реліквії у цілісну смислову і пластичну композицію.

Нині розрізняють два підходи щодо розуміння сутності синематек. Перший – майже тотожний кіноархівам. Другий – синематеки як демонстраційні установи, щось на зразок кінотеатрів, системи кінозалів, у яких демонструються фільми. У такому разі синематеки є структурними підрозділами не тільки музеїв кіно, але й кіноархівів, у той час, як у першому значенні, кіноархіви тотожні синематекам. Представники другого підходу до розуміння суті і призначення синематек вважають їх однією з «активних форм культурно-просвітницьких організацій, робота яких основана на впливовій (сугестивній) силі кіно і колективного кіносеансу».

Поряд з реальними експонатами музею кіно існують експонати віртуальні: це фільми як інсталяції, інші віртуальні частини експозиції. Так, можна переглянути на моніторі в медіатеці музею фільми-каталоги (давно вже проводяться віртуальні екскурсії в музеях світу через інтернет). Відбувається віртуальне розширення експозицій завдяки таким фільмам, адже для кожного виду кіно має бути спеціальний підрозділ у базі даних віртуальних експонатів.

Такий фільм можна назвати екранним експонатом музею кіно. Таким чином, музеалії або експонати музею кіно можна поділити на дві категорії: речові або матеріальні, зокрема документи, та віртуальні, нематеріальні.

Отже, музей кіно – це синтетичний музей, який поєднує ознаки художнього і технічного музеїв. З одного боку, музей кіно є видом художніх музеїв, оскільки кіно – вид мистецтва. З іншого – сам цей вид мистецтва не існує без технічного і технологічного основ. Особливістю експонатів музеїв кіно є їх синтетичність, багатошаровість експозиційних об'єктів, що зумовлено мультигенетичністю його музеалій. Музеалії більшості «традиційних» відділів музеїв кіно – ізофондів, релікваріїв, відділів техніки і технології кіновиробництва, плакатотек тощо – представлені матеріальними об'єктами. Інваріантною складовою музею кіно є синематека, фонди якої становлять екранні експонати, які є віртуальними. Таким чином, музеалії синематек – віртуальні експозиції музеїв кіно, представлені екранними експонатами. Висвітлення питання статусу музеїв кіно в сучасній Україні, законодавчих критеріїв його набуття та кола об'єктів, що належать до цієї категорії, потребують окремого ґрунтовного аналізу і становлять перспективу подальших досліджень.

**Summary.** *It established the specificity of cinema museum as a social and cultural phenomenon, especially musealy both material and virtual objects with actual or potential as a museum, that is, the ability to gain value from the point of view of conservation and social memory is relaying their utilitarian use. The thesis considers the peculiarities musealy in the museum of cinema kinds of museum exhibits cinema, revealed their synthetic nature, diversity of exhibition facilities, which follows from its multi genetic musealy.*

**Key words:** *museums of cinema, cinematheque, musealies, museum`s communication, museum`s expositions, cultural studies.*

**Лариса Горенко**

*кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, старший науковий співробітник відділу культурологічних досліджень ННДІУВІ*

## **Інтерпретація як метод культурологічної науки: історія, теорія, практика**

Інтерпретація як метод культурологічної науки – одна з фундаментальних категорій пізнавальної діяльності суб'єкта та об'єкта культурології. Насамперед, інтерпретація – загальнонауковий ме-



тоді із застосуванням тлумачення, правилами перекладу символів і понять мовою змістовного знання. У царині гуманітарної науки інтерпретація (від. лат. *interpretatio*) – це процедура тлумачення, роз'яснення текстів (семантика і епістемологія їх розуміння). Але найбільш ґрунтовно інтерпретація розроблялася як базове поняття герменевтики, де її розглянуто як фундаментальний спосіб людського буття.

У XIX ст. сформувалася загальна теорія розуміння щодо типів інтерпретації, представлених у всіх гуманітарних науках. Були виділені граматична, психологічна та історична інтерпретації, обговорення суті і співвідношення яких стало предметом філологів та істориків. Граматична інтерпретація здійснювалася щодо кожного елемента мови, самого слова, його граматичних і синтаксичних форм в умовах часу і обставин застосування. Психологічна інтерпретація повинна була розкривати уявлення, наміри, почуття, виходячи зі змісту повідомлюваного тексту. Історична інтерпретація передбачала включення тексту в реальні відносини й обставини його створення. Загалом, інтерпретація слугує важливим елементом пізнання, є механізмом культурного вдосконалення людини, його універсального пізнання світу.

Культурологічна інтерпретація має прямий вплив на самопозиціювання особистості в суспільстві, на пізнання культури як цілісного явища. Культурологічна інтерпретація нерозривно пов'язана із застосуванням гуманітарних знань, оскільки обов'язково містить культурологічні узагальнення, виявляє семантичний зміст текстів, об'єктів, явищ, розширює кількість їх тлумачень, а також спирається на ціннісний і моральний елементи структури пізнавальної діяльності, а отже, є показником рівня культурологічної компетентності особистості. Інтерпретаційні вміння культурологічного характеру в своїй основі спираються на інтуїтивний компонент і тому є ще репрезентантом картини світу і життєвих позицій особистості. Саме в методиці викладання предметів гуманітарного циклу інтерпретація широко використовується не тільки як метод пізнання тексту, а і як спосіб діагностики отриманих знань і сформованості герменевтичних умінь. У цьому зв'язку культурологічна інтерпретація надає можливість діагностувати цілісність знань за декількома гуманітарними предметами паралельно, адже культурологічний досвід формується художніми та історичними текстами, образотворчими та музичними творами мистецтва. Таким чином, культурологічна інтерпретація є репрезентантом картини світу учнів, ключовим механізмом їх соціокультурної орієнтації і важливим показником рівня культурологічної компетентності. Вона слугує методологічним під-

грунтам процесу викладання гуманітарних предметів, актуалізації культурологічного кругозору, формування особистісного ставлення до явищ і зразкам культури, індивідуальної картини світу.

Базові культурологічні інтерпретації, побудовані на основі логіко-смыслових конценцій, мають важливе значення для організації процесу викладання всіх гуманітарних предметів, дозволяють реконструювати інтерпретаційний процес, виокремити і застосувати його систему для роботи з культурологічним матеріалом.

***Summary.** Interpretation as a method of cultural sciences is one of the fundamental categories of the cognitive activity of the subject and object of cultural studies. First of all, interpretation – scientific method of applying interpretation rules of the translated symbols and concepts into the language of content knowledge.*

**Олександр Гриценко**

*кандидат технічних наук, старший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України*

### **Культурна спадщина в політиці пам'яті президентів України: пріоритети, засади; проблема автентичності у відродженні пам'яток**

Політика пам'яті, тобто системна діяльність, спрямована на формування в суспільстві таких уявлень про історичне минуле країни, що відповідають загальнонаціональним інтересам та визнаним засадам сучасної історичної науки, традиційно посідає помітне місце в гуманітарній політиці нашої держави, зокрема – в політиці президентів України. Інша річ, що бачення національних інтересів та наукових засад буває різним, а до цього додається й інструментальне використання політики пам'яті у вузькополітичних інтересах. Далі ці процеси розкриті на прикладі діяльності президентів України на одному з ключових напрямків політики пам'яті – збереження, відродження й актуалізації культурної спадщини України. Зокрема, в політиці пам'яті Л. Кучми (президент у 1994 – 2004 рр.) тематика культурної спадщини посідала помітне місце: їй присвячено до 30 указів і розпоряджень (із загального числа понад 80 актів політики пам'яті). Ці акти президента так розподілялися за напрямками: охорона, збереження пам'яток (культ. спадщини) – 15 указів; відзначення ювілеїв діячів культури або увічнення їх пам'яті й спадщини – 8; відтворення втрачених видатних пам'яток – 6; відзначення річниць видатних культурних подій – 3.

З-поміж 13 діячів, що їх вшануванню (відзначенню ювілеїв) присвячені укази Л. Кучми – 6 діячів культури: Т. Шевченко (5 указів і розпоряджень), І. Франко, 4 діячі радянської доби: О. Довженко, О. Гончар, А. Солов'яненко, поет і правозахисник В. Стус. Серед комплексів пам'яток та закладів культури, що їм присвячені, окремі укази – Києво-Печерський та Національний Шевченківський заповідники, пам'ятки Чигирини й Суботова, історичні центри Львова й Одеси, Національний художній музей, Музей Івана Гончара, Бахчисарайський палацовий комплекс, Феодосійська галерея ім. І. Айвазовського та ін. З цього переліку можна зробити висновок, що більшість ініційованих президентом Л. Кучмою великих ремонтно-реставраційних проектів не були завершені за його каденції.

Одним із пріоритетів політики пам'яті президентів Л. Кучми та В. Ющенка стало відновлення втрачених пам'яток. Зусилля релігійних та громадсько-політичних організацій, спрямовані на відбудову зруйнованих пам'яток архітектури, зокрема Михайлівського Золотоверхого собору, Успенського собору Печерської лаври, церкви Богородиці Пирогощі в Києві, активізувалися в 1991 – 1992 роках і були підтримані рішеннями виконкому Київради та уряду України, бо розглядалися як важлива складова процесу національного й духовного відродження. Водночас виникла гостра дискусія між науковцями щодо критеріїв допустимості таких відбудов, наукових засад відтворення втрачених пам'яток.

Наприкінці 1995 р. президент Л.Кучма спробував очолити цей процес, керуючись, як виглядає, передусім ситуативно-політичними міркуваннями (налагодження стосунків з інтелігенцією та демократичними колами після побиття «Беркутом» учасників похорону патріарха Володимира в липні 1995 р.).

Указ президента № 1138/95 «Про заходи щодо відтворення видатних пам'яток історії та культури» передбачав низку важливих заходів: утворення Комісії з питань відтворення видатних пам'яток історії і культури; прийняття першочергових заходів з відбудови Михайлівського Золотоверхого та Успенського соборів, а також довгострокової Держпрограми відтворення пам'яток історії та культури; створення спеціального фонду для фінансового забезпечення реалізації цієї Програми. Кількома наступними актами президента й уряду в 1996 р. були сформовані всі згадані інституції, прийнято план відбудови двох київських соборів. Але затвердження Програми відтворення пам'яток (суперечливої за змістом і дисфункціональної за формою) довелося чекати до 1999 р., коли відбудова Михайлівського Золотоверхого й Успенського соборів уже закінчувалася. У серпні 2000 р. освячено Успенський собор, а вже 2001 р. почався

демонтаж створеної указом № 1138/95 інституційної й правової бази: спершу ліквідовано Комісію з питань відтворення видатних пам'яток, а у 2007 р. скасовано й Програму відтворення пам'яток. Імовірні причини цього – те, що зникли ситуативно-політичні стимули для президента, а урядовці прагнули усунути правові обмеження на процес відтворення об'єктів спадщини, що їх встановлювала згадана Програма.

Відтворення втрачених пам'яток тривало за президента В. Ющенка (палац К. Розумовського та цитадель у Батурині; резиденція Б. Хмельницького в Чигирині), але вже без спеціальної Комісії та без єдиної Програми, відповідно до окремих президентських указів і під його особистим контролем. Це не сприяло ані якості втілених проєктів, ані позитивному ставленню до них науковців та широких кіл громадськості.

***Summary.** National heritage has traditionally been among the priorities of memory policies of Ukrainian Presidents. For instance, approx. one third of all memory policy related acts of President Leonid Kuchma dealt with cultural heritage issues (preservation of cultural monuments, anniversaries of prominent personalities of national culture, as well as renovation/reconstruction of important monuments that were lost or destroyed). The reconstruction of lost monuments has always been a controversial issue because of doubtful authenticity of newly rebuilt objects. Unlike scholars, however, Ukrainian Presidents didn't seem to mind it and tended to use lost monuments' reconstruction projects as an important part in the process of the national cultural renaissance and a valuable political tool. The article illustrates this point using the example of the renovation of St. Michael's Cathedral of Golden Domes and the Dormition Cathedral of Pecherska Lavra in Kyiv in 1996 – 2000, for which task a set of policy institutions was created by the President's decrees and subsequently dismantled after the two cathedrals were rebuilt and solemnly consecrated with President Leonid Kuchma and other government officials present.*

**Катерина Данник**  
аспірантка КНУКіМ

## **Символи та орнаменти вірменського Хачкару**

Значною окрасою наймальовничіших міст України, таких як Львів, Кам'янець-Подільський, Чернівці, Ялта є вірменські храмові споруди і пам'ятники, завдяки таємничій красі багатовікових традицій мистецтва і архітектури. Декоративні мотиви вірмен дуже різноманітні і мають безліч напрямків. Існує більше десятка форм

у вірменському орнаменті: колоподібна, лінійна, зооморфна, пташина, флористична, краєвидна, антропоморфна, хрестоподібна, скриптова, сітчаста.

Орнаментальна пластика Вірменії представлена геометричними та рослинними візерунками з гронами та лозою винограду, гілками з плодами гранатів, сталактитами. В орнаментальний рисунок іноді вплетені зображення фантастичних та реальних тварин, людей, янголів, птахів. Тематичні сцени присвячені біблійним та євангельським сюжетам, зображенням Бога Отця, Христа, Богородиці з немовлям, євангелістів, святих, ктиторів, тварин, птахів, включаючи герби, хачкари, написи. В перекладі з вірменської хачкар означає «хрест-камінь». (Задорожнюк) Це різновид вірменських пам'яток, що являє собою стелу з різьбленим зображенням хреста. Закономірність розвитку хачкарів і еволюція їх орнаменталізації, перш за все, виявляються в зображенні хреста (в центрі хачкарів, як «Древо Животворяще»). Класичний хачкар (Сурб Хач, Крим) постає у вигляді прямокутної стели з напівзакритим верхом. На лицьовій стороні висічено продовгуватий хрест з розгалуженнями, що розширюються. Над цим хрестом висічено взятий в коло рівноконечний хрест. Кінчики хрестових гілок, розширюючись, наближаються одна до одної, утворюючи посередині композиції кола чотирьохлисний квітковий орнамент. Знизу, по обидва боки від кола, зображено найпростіші рослинні пагони, що символізують згадане «Древо Життя».

Скульптурне зображення хреста на древніх хачкарах мало хрестоподібну рівнокрилу чи подовжену форму. На хачкарах обидва кінці крил завершуються колоподібними фігурами. З другої половини X століття на крилах з роздвоєними гілками з'являються вже по три півкола, що мають форму бутона. Ця композиційна схема зберігається до XII століття. В XI столітті на таких же роздвоєних гілках центральний з трьох бутонів стає гострим і отримує вигляд, що нагадує нирку. Це оформлення хреста стає класичним зображенням вірменського хреста і зберігається до сьогоднішнього дня. Відображаючи ідею божественного, хачкар несе в собі найдавніші символи вічності вірмен. Хрест, що знаходиться в колі, означає нескінченність руху, неперервність буття.

Ще одним елементом символіки хачкара є восьмипроменева зірка, що символізує Незгасиме сонце, безсмертя. Сама зірка, яка з давніх-давен сприймалася як емблема творення і родючості. Після X століття найважливішу роль в еволюції хачкара став грати орнамент, властивий всім видам вірменського декоративно-прикладного мистецтва. Мистецтво хрест-каменю досягло таких висот, що спра-

ведливо порівнювався з ювелірним: каменеріз заповнював простір таким дрібним ажуром, що різець часом замінювався голкою. Обмежений простір навколо хреста покривав немислимими переплетіннями ліній, які виражали прояв космічної енергії в нескінченному русі. У XIII столітті ажур на хачкарах стає багат шаровим, і різьблення виконується в двох, а то й трьох планах: основний візерунок вирізається вищим рельєфом. У суцільне кам'яне мереживо віртуозно влітаються елементи національного орнаменту, переважно флористичні символи, найбільш поширеними серед яких залишаються виноградна лоза і гранат – всередині геометричних переплетень. В християнську епоху знак і лоза стають євхаристійними символами Тіла і Крові Христової.

***Summary.** The ornamental of Armenia's medieval era is indebted to and, in fact, is the hier of the distinctive pagan culture that came before. Now, the ornament of Khachkar is the symbol of great Christian country. Thus, the main element ornamentnym of Khachkar is the cross which most often being placed in the middle of the monument and has rounded limbs, which are often accompanied by floral patterns. In a Khachkar, on average, can be from one to ten cross ornaments. On the sides of the cross there are often circular, Sun-like, mesh and lace ornaments.*

**Юлія Датченко**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та слов'янського мовознавства ДНУ ім. Олеса Гончара*

## **Смислобудова в процесі розуміння писанки як тексту**

З огляду семіотики історія мистецтв – це розвиток художніх мов людства як змістового каркасу й смислових меж мистецтва. Розвиток мови мистецтва відбувається через прагнення митця передати нові знання про людину й світ у процесі художніх пошуків нової виразності власних творів. Художні мови, тобто семіотики певних мистецтв, – це окремі моделі світу, сконцентроване знання про світ, сформоване художньо-зображальними засобами певного мистецтва. Одним із генеалогічних родів художніх семіотик є семіотики художнього зображення. Статичні зображальні мистецтва, на відміну від інших семіотик, – це однорівневі системи знаків, які не мають «синтаксису», тобто не мають правил поєднання простих знаків у складні. Проте для образотворчого мистецтва характерними є перевага іконічних знаків, одномоментність сприйняття твору, орієнтованість на відображення статичності світу. Знаки-символи групують таким чином: 1) універсальні символи, 2) сакральні символи, 3) символи по-

бутового середовища, 4) обрядові символи, 5) скульптуро-малярські символи. У знаковій системі етномистецтва найбільшою архаїчністю та сталістю відзначаються універсальні символи – коло, хрест, спіраль, трикветр, свастика тощо, які мають значні смислові потенції, утворюють символічне ядро культури. На писанці зображують здебільшого універсальні іконічні знаки-символи, витвір сприймається в певний момент часу й містить статичне відображення моделі світу. Тож традиційна писанка має своєрідну художню мову, яку передають із покоління в покоління за допомогою народних знаків-символів, що відзначаються простотою і лаконічністю виразу, вони добре помітні й легко запам'ятовуються. Їх головною функцією є сигналізувати про гармонію, злагоду, добробут, родючість та прагнення закріпити ці позитивні переваги. Писанка є відображенням світоглядних позицій українців і має всі ознаки візуально-культурного тексту.

На сьогодні постала проблема сприйняття, усвідомлення й інтерпретації писанкових знаків. Розуміння будь-якого тексту є процесом породження й засвоєння смислів. Це складний аналітико-синтетичний процес, який спрямований на побудову смислової структури вихідного повідомлення, здійсненим реципієнтом. Реальна людина, що сприймає писанку як твір, є частиною стратегії авторського вираження. Смисли у тексті під час рецепції актуалізуються для кожного реципієнта по-різному, оскільки актуалізація себе відбувається залежно від досвіду, культурного й інтелектуального рівнів тощо.

Смислобудова потребує рефлексії у процесі розуміння писанки як тексту. Рефлексія сприяє переосмисленню набутих знань і формуванню нових. У процесі рецепції писанкового тексту різні способи й типи розуміння впливають на інтерпретацію, яка може бути 1) асоціативною, коли реципієнт спирається на свої асоціації, що виникають в результаті активізації паралельних знань, наприклад, подібності знаків на інших творах мистецтва; 2) пояснювальною, коли інтерпретація відбувається в результаті свідомого ознайомлення реципієнта з основними знаковими смислами й полягає у декодуванні знакових конструкцій; 3) критичною, що репрезентується через когнітивний тип розуміння, який ґрунтується, передусім, на внутрішніх цінностях суб'єкта, його духовної активності та життєвого контексту. Саме такий спосіб інтерпретації виступає показником розвитку – особистісного та духовного. Це уможливорює розуміти знаки традиційних народних писанок й бачити індивідуальні авторські смисли на писанках. Отже, залежно від типу інтерпретації, формується смислобудова розуміння писанки як візуально-культурного тексту.



**Summary.** *The author proposes to consider the traditional Ukrainian Easter egg as a visual cultural text. The notion of text in semiotics incorporates not only verbal, but also nonverbal works that have certain sign system. It is found out, that the Easter egg have depicted mostly universal iconic signs, symbols, and the work is perceived at a certain time and includes the static display of model of the world. Easter egg is a reflection Ukrainian's worldview and has all the features of visual cultural text. During Easter egg's reception different text types and ways of its understanding influence the interpretation, which could be: 1) associative, when the recipient based on his associations; 2) explanatory, when interpretation is the result of decoding of iconic structures; 3) critical, which is represented by the type of cognitive understanding, based primarily on recipient's internal values, spiritual activity and life context.*

**Тетяна Деркач**

*аспірантка КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого*

### **Аспекти збереження кінематографічної спадщини України**

Збереження і поповнення архівів стає нині однією з важливих завдань науки про кіно. В радянські часи цілком прийнятною практикою було не лише приховування, але й знищення важливих документів, що висвітлювали різні аспекти кінопроцесу. Кладися на «полицю», або навіть знищувались фільми, які мали безперечну художню цінність, але не відповідали партійним ідеологічним настановам.

Відновлення втрачених сторінок історії українського кіно і є сферою діяльності державного підприємства «Національний центр Олександра Довженка» (Центр Довженка). Видання каталогів, наукових збірників, дисків з класичними фільмами дасть можливість створити дійсно науково обґрунтовану історію українського кіно, а також познайомити з його здобутками широку глядацьку аудиторію. Сьогодні важко собі уявити наукову роботу, яка б не спиралась на автентичні архівні документи. В Центрі Довженка ведеться постійна робота з поповнення і опрацювання архівних матеріалів. Особливий інтерес становлять особисті архіви кінематографістів: рукописи літературних творів, літературних і режисерських сценаріїв, заявок на фільм. Значний масив складають і візуальні матеріали, збережені в особистих архівах. Це негативні і позитивні зрізки фільмів, кіноафіші і кіноплакати, а також фотографії на яких зафіксований кінопроцес. Ці фотоматеріали широко використовуються для видан-

ня каталогів, що, як вже зазначалося, є одним з основних напрямків роботи Центру Довженка.

Велику цінність являють архіви відомих кінематографістів, таких як Ф. Соболев, Є. Загданський, В. Ілляшенко, А. Жукова і Г. Журов. Перлиною архівних фондів є два автографи Олександра Довженка, передані у Центр В. Ляховицьким, другим режисером фільма Довженка «Життя в цвіту» і музичним редактором газети «Культура і життя» М. І. Головащенко. Важливою складовою майбутнього Музею кіно на базі Центру Довженка стане фонд кінотехніки і предметів кінотовиробництва. Фонд було започатковано такими унікальними речами, як Кіноапарат «Дебрі» 1938 р. та кінопроектор «Кодак» повсякденного виробництва, що належали В. Авраменку.

У планах Центру Довженка створення віртуального архіву – «Відкритий архів українського медіамистецтва», що включатиме в себе відео, фото і текстові інформації, які будуть постійно поновлюватись. Зберігаючи і збільшуючи національний фільмофонд Національний центр Олександра Довженка відіграє значну роль у популяризації вітчизняного кіно, бере активну участь у фестивальному житті. Але найбільшої уваги заслуговує діяльність Центру Довженка як архівної установи, як зберігача особистих архівів кінематографістів. Упорядкування і ретельне вивчення цих архівних матеріалів сприятимуть поглибленню наших знань про кінопроцеси, що мали місце в національному кіно України.

***Summary.** Maintenance and replenishment of the archives becomes one of the important tasks of the cinema studies. In the Soviet times, the usual practice was to hide or even destroy the important documents, which enlightened the different aspects of the cinema process. Those films which did not respond to the ideological party lines were shelved or ruined. Olexandr Dozhenko's National Centre is responsible for the renovation of the Ukraine's cinema history lost pages.*

**Антоніна Дубрівна**  
доцент КНУТіД

## **Інтерпретація української традиційної орнаментики як форми абстрактної знаковості в контексті розвитку абстрактного мистецтва України**

Абстрактне мистецтво України має глибокий історичний базис та демонструє поступовий еволюційний розвиток абстрактних символів та елементів. Відправною точкою його формування є стародавнє образотворче мистецтво, проявлене в геометричній абстрак-

тній знаковості палеоліту, мезоліту, неоліту, енеоліту – першооснові людської зображувальної діяльності, що відображає світоглядні поняття людей первісної доби. За часів найдавнішого періоду історії України було створено конгломерат елементів, форм, композиційних мотивів, образів, які слугували вираженням ставлення до навколишнього світу та усвідомленням, через творчу реалізацію, присутності в ньому особистості людини. Прадавня зображувальна атрибутика наочно демонструє символи та знаки – специфічну форму самовираження людини та засіб трансляції інформації. Цей художній арсенал становить основу орнаментики – складної естетичної системи етнічної та соціальної ідентифікації, що знайшла свій подальший розвиток в декоративно-прикладному мистецтві української народної художньої культури.

У системі комплексного дослідження витоків та розвитку абстрактної знаковості виділяємо феномен народної орнаментальної культури – втілення духовного змісту та мистецької ідентифікації української нації, який демонструє еволюцію абстрактного мислення та закладає, нарівні з стародавньою образотворчою культурою, фундамент українського абстрактного мистецтва. Українська орнаментальна культура – масштабний художній компонент декоративно-прикладного мистецтва, що проявлений у різних формах народної творчості: ткацтві, килимарстві, вишиванні, художній обробці дерева, кераміці, гутництві, писанкарстві, художньому розписі, витинанні та лозоплетінні.

Геометричний орнаментальний стиль – найбільш архаїчний стиль орнаментальної культури, демонструє собою антропогенетичну програму самовдосконалювання та наочну систему осмислення людиною процесу життя, пронесену через всю історію культури та соціального розвитку суспільства. Орнаменти української народної художньої культури зберігають давні геометричні ознаки. Для дослідження української традиційної орнаментики як форми абстрактної знаковості в контексті формування абстрактного мистецтва України було обрано, з різноманіття орнаментальної культури, вишивку та писанку – видів народної творчості, що широко репрезентують багатство традиційних елементів. Особливо це притаманно вишивкам та писанкам з архаїчним червоно-білим колоритом, що належать етнокультурному регіону Полісся та поліхромній орнаментичі ткацтва, вишивкам та писанкам західних областей України (Івано-Франківська обл., Чернівецька обл., Закарпатська обл.).

Дослідження української традиційної орнаментики проводилось в фондах та експозиції Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» та Національному музеї українського

народного декоративного мистецтва. Було вивчено писанки та вишивки західних областей України та етнокультурних регіонів Полісся й Поділля. Вибір даної секції експонатів зумовлений специфікою орнаментики, яка проявлена в геометричній знаковості, що за своєю формальною характеристикою є абстрактною.

Геометрична орнаментика української народної художньої культури має прямий зв'язок, за рахунок формального аспекту, з абстрактною знаковістю, що дає підстави для вивчення тенденцій її розвитку з метою інтерпретації, як одного з головних компонентів в контексті аналізу історичних та культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстрактного мистецтва України.

***Summary.** Abstract art Ukraine has deep historical basis and shows the gradual evolution of abstract symbols and elements. In a comprehensive study system leaks and signs of abstract ornamental highlight the phenomenon of popular culture – the embodiment of spiritual content and artistic identification of the Ukrainian nation, which shows the evolution of abstract thinking and provides, along with ancient pictorial culture, Ukrainian foundation for abstract art. Ornaments Ukrainian folk art culture has a direct connection through the formal aspect of abstract symbolic, giving reasons for studying trends in its development to interpretation as one of the main components in the analysis of historical and cultural prerequisites of formation and development of the abstract art of Ukraine.*

**Наталія Жукова**

доктор культурології, доцент,  
завідуюча відділом етнокультурології та культурної антропології  
Інституту культурології НАМ України

## **«Новий роман»: у пошуках втраченої реальності**

Починаючи з 50-х років ХХ століття актуалізується проблема «людина – суспільство», всередині якої особливої гостроти набувало питання про співвідношення політичної відповідальності і відповідальності творчої, питання про свободу совісті та свободу творчості. Митці все частіше починають акцентувати увагу на тому, що людина у сучасному світі зводиться до тієї функції, яку вона виконує в суспільстві, і що важливішою і суттєвішою є сама ця функція, а не особистість як її носій. Людина перетворюється у гвинтик соціального механізму, що приписує форму поведінки, мислення, які, у свою чергу, обумовлюються функцією, яку той чи інший індивід виконує. Це перетворює суб'єкта в об'єкт діяльності, примушуючи

його відмовитися від особистої думки, позиції, формулюючи «відчужену» людину, сприяючи бюрократизації й конформізації суспільства. І усе це відбувається на тлі розчарування та цинізму «доби нудьги», що складається з поєднання споживацької психології, примітивного гедонізму та масової культури. Відбиття цих настроїв знайшло своє втілення у творчості представників «нового роману», що з'явився у 50-60-ті роки XX століття. «Новий роман» з одного боку, був засобом полеміки з французьким екзистенціалізмом, зокрема з концепцією заангажованого, соціально зорієнтованого мистецтва Ж.-П. Сартра, а з іншого – своєрідним визнанням естетики А. Бергсона. «Новий роман» розвивався паралельно з «ною хвилею» у кіно, «новим театром» (антидрамою), «ною критикою» та «мобілі». «Новий роман», як і сучасні йому течії «нової хвилі», руйнує опорні категорії реалістичної естетики: персонаж, фабулу, життєподібність. Найяскравішими представниками цієї течії є Наталі Саррот, Мішель Бютор, Ален Роб-Грійє. Цих письменників у середині 50- років охоче об'єднували у «школу», навіть з'явився вираз «школа Роб-Грійє», у той час як вони самі до жодної школи себе не відносили. Так, Роб-Грійє наголошував на тому, що жодної школи не очолює, і що застосовує поняття «новий роман», лише тому, що ця зручна назва, об'єднує всіх тих, хто шукає нові романічні форми, здатні висловити нові відносини між людиною і світом. У 1958 р. Р. Барт переконливо показав, що «Роб-Грійє аж ніяк не є главою якої-небудь школи, що творча практика Мішеля Бютора, наприклад, носить цілком самостійний характер, хоча, безперечно, у обох письменників є спільні риси. Саррот частіше воліла говорити від імені «сучасної літератури». Бютор також наполягав на тому, що письменники «нового роману» просто мають спільні точки дотику в своїх поглядах на світ. А точки зору «сходились» на розчаруванні дійсністю, на відчутті відчаю щодо реальності. А. Роб-Грійє пропонував створювати роман з пилу, М. Бютор – з «уламків світу», а Н. Саррот – «з ніщо».

«Входження» у літературу починається для Саррот з «Тропізмів» – збірки есе, які можуть розглядатися як своєрідний художній маніфест письменниці, що буде визначати її наступну творчість, так би мовити об'єкт її дослідження. Тропізми – термін, запозичений Саррот з природничих наук, означає реакцію рослин на зовнішні фізичні або хімічні подразники. Тропізми – це свого роду знаки, що відсилають до тих внутрішніх рухів психіки, які відбуваються на рівні позасвідомості, звідси й монтаж уривків випадкових фраз, які ніби вирвані з потоку свідомості. За Саррот, відчуття життя як страху – більшого чи меншого – кожного апіорі самотнього «Я» залежатиме від психічних вібрацій, які є наслідком тропізмів.

Якщо Саррот намагалась дістати глибин внутрішнього світу людини, то Роб-Грійє навпаки цікавив світ «поверхні», адже, на його думку, сучасний світ втратив індивідуалізованість, й людина у ньому представляє собою лише «мартрикулярний номер». Письменник зображує світ через опис фрагментів окремих речей реального світу і вводить поняття «речовізм».

Головний принцип «нового роману» полягає в тому, що мистецтво нічого не пізнає, нічого не виражає і нічого не відображає. Представники «школи погляду» зміцнили думку про те, що реальність – це не що інше, як уявлення про неї, залежне від точки зору на неї, тобто калейдоскопічне мигтіння різних ракурсів дійсності. «Новий роман» заклав свою частку у будову під назвою «постмодернізм».

*Summary. Since the 50s of the twentieth century urgent problem about the ratio political responsibility and the responsibility creative, the issue of freedom of conscience and freedom of creativity. Artists are increasingly beginning to focus on what is important and more significant function of man, not the person as its carrier. This makes the subject into an object of forcing him to give up personal opinion. This forms the «alienated» people, contributes bureaucratisation of society and its of conformism. The reflection of these sentiments embodied in the works of representatives of the «new roman». The «new roman» on the one hand, was a means of dispute with French existentialism, the other - a kind of recognition of Bergson aesthetics. The brightest representatives of this movement is Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet. The main principle of the «new roman» lies in the fact that art knows nothing, expresses nothing, and reflects nothing. «New roman» laid their share in the structure called «postmodernism».*

**Ірина Зубавіна**

доктор мистецтвознавства, професор,  
учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України

## **Розширення інтерпретаційного поля творів постмодерну**

Енциклопедичний довідник з літературознавства визначає інтерпретацію як «спосіб реалізації розуміння». Будь-яке тлумачення однією людиною висловлювання іншої передбачає інтерпретацію (ідеться не тільки вербальні конструкції, а про будь-який меседж – Текст у широкому розумінні). За відмінності актуалізованих кодів автора та реципієнта процес інтерпретації радикалізується. І на-

впаки, мінімалізується, зводячись до безпосереднього «зчитування» смислу за тотожності кодів дешифрування тексту (за приклад – граматичні правила вербальної мови або певний канон для витворів мистецтва, як у православній живописній традиції).

Водночас не існує універсального методу, що передбачав би можливість інтерпретувати висловлювання носіїв однієї мови носіями іншого мовного коду – від вербальних лінгвістичних вправ до інтерпретації артефактів художньою критикою або ж творчий переклад творів одного мистецтва (література) на мову іншого (кіно, театр тощо). За приклад такої інтерпретації може слугувати екранізація – трансформація вербальних образів у звуко-пластично-ритмічні. Варто зазначити особливу актуальність заявленої проблеми в координатах сучасної постмодерністської культури – в контексті часу, який можна без перебільшення назвати «золотою добою» інтерпретації. Адже саме у постмодерністській «грі» з утаємниченим реципієнтом від інтерпретатора (читача/глядача, дослідника) залежить глибина й витонченість сприйняття інтертекстуального послання автора. Отже, йдеться про зміни у сприйнятті Тексту, оновлення практики його «прочитання», що пов'язані насамперед із запровадженням принципу інтертекстуальності, котрий передбачає: висвітлення спільної текстуальності, резонанс асоціацій, врахування історичних, політичних, ідеологічних та інших мистецьких й позамистецьких дискурсів, а відтак – спростування дисциплінарних кордонів. Текст постає в усьому багатстві його інтертекстуальних зв'язків, вступає у взаємодію з особистим «тезаурусом» дослідника, який ніби «продовжує» твір, нарощуючи все нові смисли.

У результаті виникає стільки інтерпретацій, скільки небайдужих читачів/глядачів, дослідників твору вступають у активну співтворчість з автором, декодуючи його задум, розвиваючи думку митця, збагачуючи смисли власними асоціаціями, виходячи з особистого життєвого досвіду. Звільнившись від догматів, культура мислення доволі швидко розширює свої межі, всотуючи множинність інтерпретацій кожного феномену, артефакту, культурної події тощо. Така децентрація культурного інтертексту призводить до появи неструктурованої множини симулякрів. Саме цей хаос породжує смислову множинність інтерпретаційного поля. Як результат – інтерпретаційний код «підвищує валентність» (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі). Оскільки ж всі дискурси рівноправні, відкрита знакова система втілює уявлення про множинність істини.

Методологія постмодерністського «знавства» набуває чимдалі більш інтерпретаційного характеру, насамперед у сферах, де відсутній науковий інструментарій, здатний забезпечити адекватне



осягнення Тексту. За приклад – кінознавство. Зокрема, серед нових методів кінознавства слід виділити популярне нині звернення до аналітично-метафоричної есеїстики (Михайло Ямпольський, Славој Жижек та ін.), що спирається на запропоновані Р. Бартом читання-письмо та текст-аналіз, на стратегію деконструкції (Ж. Деррида), досвід герменевтики (П. Рікер) тощо. Слід наголосити, що особливість сучасних інтерпретацій полягає ще й в тому, що вони часом виявляються цікавішими для читача/глядача, ніж сам об'єкт інтерпретації (скажімо, екранний текст).

Отже, внаслідок полівалентності смислу Тексту при його дешифруванні застосовується різноманітний аналітичний інструментарій (психоаналітичний, структуралістський тощо). Відтак, навколо будь-якої особистості як «культурної інстанції», на перетині ідей «ідеалів» утворюється неповторний герменевтичний вимір.

В постмодерністській інтерпретації нові можливості для аналізу текстуальності (не тільки постмодернових, а й модернових, класичних Текстів) надає використання різноманітних кодів (гендерного, національного тощо), які збагачують тезаурус інтерпретаційного поля дослідженнями в різних сферах знання, роблячи його міждисциплінарним.

*Summary. The article refers to the changes in the perception of post-modern texts, updating his practice «reading» that relate primarily to the introduction of the principle of intertextuality. Post-modern Text/work interacts with the personal «thesaurus» reader/ viewer, researcher, who like «continuing» work, increasing the all-new meaning. As the polyvalent meaning of the text, it's decoding use different analytical tools, coding equipment. Therefore, any person as a «cultural authority» means the multiplicity increases understanding of the text, its meaning decryption codes, therefore, promotes interpretative field.*

**Єва Коваленко**

*молодший науковий співробітник  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

## **Соліст балету як інтерпретатор ролі: результати опитування**

Майже століття тому з ініціативи тодішньої Державної академії художніх наук було здійснено спробу дослідження особливостей творчого процесу драматичних акторів за допомогою анкетного опитування. Були одержані відповіді, зокрема, від М. П. Хмелева та М. Н. Єрмолової, які свідчать про своєрідність ставлення до зо-

внішньої характерності та до цілісності твору в процесі підготовки ролі. Через півстоліття подібні дослідження були проведені знову, засвідчуючи істотність вияву внутрішніх мотивів поведінки дійової особи для створення сценічного образу. Однак подібні обстеження артистів балету ніколи не проводилися.

Нами було модифіковано варіанти анкети, вживаної першими дослідниками, відповідно до специфіки балетного виконавства і здійснено опитування деяких солістів балетної трупі Національної Опери України. Результати дозволяють твердити про певну специфіку балетного виконавства порівняно з творчістю драматичного актора. Зокрема, відзначена значно більша взаємодія між солістом та балетмейстером, ніж між актором та режисером у драматичному театрі. Це ж стосується взаємин соліста з педагогом та репетитором балетного класу. В балеті значно більше обмежень контексту твору (музичних та хореографічних) для перевтілення у персонажа, тому робота над образом істотно відрізняється від репетицій драматичних артистів. Анкетне опитування виявило також значно більшу розбіжність поглядів балетних солістів на роботу над образом, ніж в драматичному театрі.

***Summary.** The author has carried out a pilot study of the ballet soloists in the National Opera of Ukraine with the aid of the questionnaire used previously for the analogous work with the dramatic actors. The result attests essential divergence between the results obtained from the dramatic actors and those of ballet. Of a special interest is the peculiarity of the rehearsals where the besought image of a dramatis persona in ballet is much more rigidly determined with the given music and dance. The interaction between the soloists and producers in ballet turns to be much tighter than that in drama.*

**Олена Колесник**

*доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії  
та культурології ЧНПУ ім. Т.Г. Шевченка*

## **Художня інтерпретація та картина світу**

Художня інтерпретація позахудожніх реалій – це естетичне перетворення емпіричного досвіду та/або теоретичних міркувань на явища художньої культури. При цьому виникнення принципово нових тем відбувається не часто, і таке розширення віртуального каталогу трансісторичних тем можна оцінювати в якості такого само культурного прориву, як і наукове відкриття. Твір, в якому була здійснена нова інтерпретація дійсності, може стати основою нової

парадигми, започаткувавши все нові ре-інтерпретації. Все розмаїття тем може бути орієнтовно класифіковано за належністю до однієї з трьох сфер: людина, суспільство, світ. Специфіка інтерпретації однієї з таких трансїсторичних макротем визначається індивідуальністю автора та культурною парадигмою, яку він репрезентує. При цьому одним з найбільш безпосередніх джерел натхнення автора є його власний досвід, який можна, з певною мірою умовності, поділити на зовнішній та внутрішній. У першому випадку ми маємо справу з відносно об'єктивними фактами, які підлягають дослідженню за допомогою біографічного методу. В другому – йдеться про «внутрішню біографію», вивчати яку значно складніше, адже духовна сфера митця та його «творча лабораторія» недоступні для безпосереднього вивчення, і можуть бути лише гіпотетично реконструйовані.

Зупинимось на першому випадку, який передбачає перетворення зовнішнього на внутрішнє. Ще І. Тен зауважив, що митець відображає не стільки предмети, скільки своє бачення цих предметів. Таке бачення великою мірою визначається загальною картиною світу. Як суто «внутрішнє» явище, часто не усвідомлене та не артикульоване самими носіями культури, домінуюча картина світу може бути лише реконструйована за непрямыми даними. Як про те писали Платон, Ф. В. Й Шеллінг, Новаліс, В. Соловійов, Андрій Білий, Вяч. Іванов, М. Гайдеггер, однією з головних функцій класичного мистецтва є «воз-ставлення» світу – творення синтетичного образу універсуму. Більш того, художній твір може розглядатися не лише як образ світу, але й як окремий світ, хоча й не обов'язково ізоморфний «об'єктивній» реальності.

Суть світовідношення автора виявляється навіть у малих художніх формах – без цього текст не є повноцінним. Але для максимального повного герменевтичного декодування поетичної картини світу як цілісної системи образів та смислів, необхідно врахувати контекст усієї спадщини автора та вийти за її межі. Виникає культур-герменевтичне коло: ми не розуміємо конкретний текст, якщо не розуміємо відмінну від нашої картину світу, але нерідко і сама ця картина може бути лише гіпотетично реконструйована за допомогою релевантних текстів. Виходом є лише спіралеподібне заглиблення з усе більш повним охопленням смислів тексту та його контексту. Саме така реконструкція має місце в численних сучасних дослідженнях моделей світу як в творчості окремого автора, так і на рівні школи, напрями, епохи, цивілізації.

Загальні уявлення про сутність універсуму, властиві окремому автору чи цілій культурі, визначають художні тлумачення окремих об'єктів на всіх трьох рівнях – окремої особистості, соціуму та світу.

При цьому ці три рівні можуть бути або розбалансовані та протиставлені один одному, або ж інтегровані у гармонічну картину світу. Саме останній варіант є бажаним в умовах сучасності, коли на зміну фрагментарності має прийти новий синтез, який стає запорукою виживання людства в умовах все активніших (і далеко не завжди мирних) взаємодій між людьми, народами, державами, а також між людством та природою. Одним з чинників формування такої картини світу є художня інтерпретація, яка створює те смислове поле, в якому живе сучасна людина.

***Summary.** The essence of the artistic interpretation of the «outer» (as an opposite to inner) experience is the process of turning facts and events, whether mundane or historical, into artistic images. All the variety of themes can be roughly classified as belonging to one of the three concentric circles: human being, society and the world. The specifics of interpretation of such trans-historical macro-themes are defined by the individuality of the author and the cultural paradigm they represent. The culturological-hermeneutic approach allows taking this context into consideration and thus more adequately evaluate a specific work of art and a certain tendencies that manifest themselves in it.*

**Андрій Кретов**

*кандидат філософських наук, доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА*

## **Проблема інтерпретації в контексті взаємодії філософії і мистецтва**

Взаємодія філософії і мистецтва як сфер культурної творчості набула драматизму ще тоді, коли перша й особливо друга не набули чіткої поняттєвої означеності. Платон опікується «зазіханням» мистецтва на прерогативи філософії, оскільки воно замість пізнання істини створює хибну й морально шкідливу ілюзію реальності. Втім, відмовляючи мистецтву в праві на специфічний спосіб пізнання світу й осягнення істини, Платон активно використовує образне мислення для побудови своїх діалогів, фактично граючи на мистецькому «полі». Аристотель, який, на відміну від Платона, високо оцінює пізнавальний потенціал мистецтва, в побудові своєї філософії відмовляється від образно-метафоричних засобів Платона, виявляючи, таким чином, більшу інтелектуальну послідовність. Але так чи інакше, філософія та мистецтво, їх взаємодія та протистояння інтерпретувалися в контексті єдності ідеалів Істини, Добра та Краси (Ю. Давидов). Яким би чином не розумілося це співвідно-

шення: чи як поступове зростання домінування філософії і науки над мистецтвом як духа над тілесністю в межах моделі «символічне – класичне – романтичне» (Гегель); чи розуміння мистецтва як сили, що поєднує або поглинає інші виміри людського духу (І. Кант, Ф. Шеллінг), сама єдність ідеалів не ставиться під сумнів (або як щось досяжне, або принаймні як регулятивний принцип).

У некласичній філософії, актуальним уособленням якої можна вважати постмодернізм, філософія в цілому отримує право на існування лише як один з багатьох «голосів у розмові людства» (Р. Рорті), як посередниця у взаєморозумінні людей, але не як засіб пошуку абсолютної істини. Ця істина якщо й досяжна, то не внаслідок сциєнтистської маніпуляції поняттями, а внаслідок наближення до поетичної мови (М. Гайдеггер, Ф. Ніцше). Як би не тлумачили філософію – у вимірі герменевтики, феноменології, екзистенціалізму або символізму, різні інтерпретації осягнення нею сенсу буття або участі в лінгвістичних іграх (постструктуралізм, аналітична філософія) наближують її до мистецтва.

Своєю чергою, наприклад, концептуальне мистецтво повністю відмовляється від форми на користь словесних маніфестацій, схем, «підписувань» будь-чого митцем як власного художнього твору. Таким чином, якщо філософія намагається від понять посередників, раціональних схем повернутися до якихось безпосередніх основ, які не можна висловити й означити поняттями, мистецтво в деяких своїх напрямках, навпаки, приходить до посиленої оцінки слова, коментаря, задуму порівняно з чуттєвою річчю, яка має вироблену форму, надану їй художником.

Але як би філософ не скаржився на непізнаваність істини та неможливість її артикулювати за допомогою понять, він зрештою до них звертається, хоч й розширює межі раціонального за допомогою метафор і символів. Художник може відмовитися від категорії формотворчої майстерності й замінити її словесною дотепністю. Але яким чином «декларація про наміри» творчості може замінити сам твір-посередник між митцем та аудиторією? Якщо текст – «намір» замінює чуттєву форму, це зрештою призводить не до розмаїття плідних інтерпретацій художнього твору, а в гіршому випадку – до варіацій міфу «митця-генія», якого часом вже не відрізнити від шарлатана. Мистецтво не заміняє філософію (як того бажав засновник концептуального мистецтва Д. Кошут), а існує завдяки філософським коментарям. Але з граничними та універсальними явищами, такими як життя, любов та смерть, жартувати небезпечно. Збереження філософією специфіки своєї поняттєвої мови, водночас із культивуванням мистецтвом мови художніх образів, не переван-

тажених риторикою та раціональністю – є запорукою справжнього діалогу та продуктивних взаємних інтерпретацій, взаємного доповнення філософії та мистецтва в контексті культури.

**Summary.** *The problem of interpretation in the context of interaction between the Philosophy and the Art. The problem of interrelation between the Philosophy and the Art have old roots in the times of Plato and Aristotle. Aristotle connected high evaluation of the possibilities of art with creation of universal system of philosophical knowledge. Plato rejected art as mean of creation of illusory reality and ruining of moral norms of State, but in the same time he use metaphor and art means of portraying for the construction of his own texts in genre of dialog. Hegel or Schelling had different interpretation of ways of connection between the Philosophy and the Art and the roles of art in their systems, but all of it based on unity of three Ideals: Ideal of Truth, Ideal of Good and Ideal of Beauty. But, for example, in Postmodern philosophy is not some privileged way of cognition of reality. In the different trends of philosophy it's way connect more and more with seeking of reality beyond the notion and rational discourse. In the conceptual Art the main principle is rejection from formal dimension in Art. The danger of loss both Philosophy and Art its identity has a consequence the impossibility of fruitful communication between it and mutual interpretation in a cultural context.*

**Інна Крупа**

завідуюча лабораторією міжнародного туризму, здобувач КНУКіМ

## **Інтерпретація культурно-історичної спадщини України в умовах полікультурності**

У період становлення української державності та відродження нації, коли Україна має ввійти до спільноти європейських країн, особливої уваги набуває справа цивілізованого, шанобливого ставлення до історичних міст та архітектурної й містобудівної спадщини, осередками якої вони є. Йдеться про охорону та збереження традиційного характеру середовища як «чітко локалізованого в структурі міста або селища матеріального простору, який сформований просто неба реально існуючими спорудами, зеленими масивами, малими архітектурними формами тощо. І якщо об'єкт фігурує в якості пам'ятки містобудування, то прагнучи дотримуватись міжнародних стандартів, треба, в першу чергу, професійно аналізувати саме простір. В Україні її культурно-історична пам'ять невідривно пов'язана з об'єктами нерухомої спадщини, що несуть в собі етнічні коди нації, втілюють її ідентичність, ідеали та надбання. Авторитет України як

держави у світі значною мірою залежить від того, наскільки дбайливим буде ставлення в країні до своєї історико-культурної спадщини, збереження та розвиток культурної спадщини є однією з умов реальної євроінтеграції України.

Не випадково в Законі України «Про охорону культурної спадщини» виділено спеціальний розділ VI «Захист традиційного характеру середовища та об'єктів культурної спадщини», ст. 32 якого зобов'язує встановити в історичних населених місцях зони охорони пам'яток, охоронні зони регулювання забудови, зони охоронного ландшафту, зони охорони археологічного культурного шару. Межі й режими зон охорони пам'яток визначаються науково-проектною містобудівною документацією та затверджуються центральними органами виконавчої влади в сфері охорони культурної спадщини. Нещодавно вперше запроваджено Державні будівельні норми України «Склад, зміст, порядок розроблення, погодження та затвердження науково-проектної документації щодо визначення меж та режимів використання зон охорони пам'яток архітектури та містобудування», чинні з 1 січня 2009 р. Збереження культурної спадщини є невід'ємною частиною життя будь-якої країни. Так, Україна має безліч історичних, архітектурних, культурних пам'яток, але водночас і безліч труднощів у їх збереженні. Згідно нещодавнього звіту ЮНЕСКО в Україні спостерігаються певні позитивні зрушення в збереженні культурної спадщини та зростанні свідомості суспільства щодо необхідності її збереження. Проте ЮНЕСКО зазначає, що для подальшого покращення існуючої ситуації необхідно повною мірою впроваджувати напрацьовані рекомендації міжнародних та національних експертів.

В Україні на державному обліку знаходиться більше 140 тисяч пам'яток, з яких 17 тисяч – пам'ятки архітектури, містобудування та садово-паркового мистецтва. Проте до Реєстру занесено лише дві тисячі об'єктів і жоден з них, крім пам'яток Всесвітньої спадщини, не забезпечений необхідною документацією, а саме: охоронним договором, паспортом об'єкту, а для містобудівних пам'яток – ще й планами управління та організації території. Не захищені документацією пам'ятки безперервно знищуються. Проте насправді збереження спадщини знаходиться під ризиком постійного руйнування, і ця тенденція набула за останні 5–10 років масового розповсюдження. Щороку Україна втрачає більше 100 об'єктів культурної спадщини.

На регіональному та місцевому рівнях ситуація зі збереженням культурної спадщини виглядає набагато складнішою. Візьмемо до прикладу Львівську область. Відомо, що Львівщина займає друге місце на Україні по загальній кількості об'єктів культурної спадщи-



ни, що становить 8441 об'єкт, серед яких 816 пам'яток мають статус національного значення. Крім того, у Львівській області налічується 3431 пам'ятки архітектури, з котрих 794 мають національне значення.

***Summary.** In Ukraine, its cultural and historical memory is inseparably connected with immovable heritage which carry codes ethnic nation, embodying its identity, ideals and heritage. The authority of Ukraine as a state in the world largely depends on how careful attitude to the country to its historical and cultural heritage preservation and development of cultural heritage is one of the conditions for the real Ukraine's European integration.*

**Інна Кузнецова**

*доктор філософії (Ph.D), доцент, старший науковий співробітник,  
вчений секретар Інституту культурології НАМ України*

### **Текст культури: інтерпретації здійснення в синергетичному просторі**

Людина творить Текст Культури як безкінечний процес інтерпретації та самоінтерпретації у пошуках себе сучасної в майбутньому через минуле.

Розмаїття концепцій та дефініцій явища культура підкреслює мультидискурсивний контекст категорії культура, що знімає необхідність пошуку її квінтесенції та водночас актуалізує потребу в чіткому визначенні структурно-семантичних інформаційних одиниць наукового аналізу нових смислів тексту як такого; тексту як знакового комплексу (М. Бахтін), знакової діяльності, структуротворчого процесу, простору, де прокреслені лінії смислових зсувів (Р. Барт). Внутрішня логіка динаміки розвитку категорії культура: від ототожнення з усім, що створила людина, через секуляризацію світорозуміння до аналізу людської активності (поведінка, спілкування, діяльність), – доводить зростання ролі діяльності з трансляції та інтерпретації тексту культури, оскільки пошук можливих альтернатив розуміння останнього визначається готовністю людини цілісно, нелінійно, парадигмально розуміти світ та діяти у просторі спів-буття з Іншим задля розширення можливих смислових трансформацій шляхом інтерпретацій/ самоінтерпретацій.

Оновлена методологія наукового знання, оперуючи категоріями «порядок і хаос», «сталість і несталість», «точка біфуркації», «самоорганізація» тощо та застосовуючи альтернативні ключові рішення, створює умови для виходу з тенет прямолінійного порівняння

попереднього та наступного станів до простору порівняння реального ходу подій з можливим, імовірним розгортанням (не завжди позитивним). Прогресивний напрям розвитку самоорганізуючої системи забезпечують, зокрема: відкритість, корпоративність (обмін узгодженими взаємодіями), інформаційний обмін з іншими системами, динамічність/нерівноважність. Саме динамічність коректно визначити як стан відкритої системи, за якого можлива інтерпретація здійснення: породження нових смислів, структури, поведінки; збагачення системи за кожного нового рівня інтерпретації, оскільки останній зберігає в собі інформацію про минулі шанси сприйняття. Підтримкою нерівноважності відкритої системи опікується негативна ентропія зовнішнього середовища та постійне вироблення внутрішньої ентропії, що нейтралізує першу задля збільшення внутрішньої впорядкованості, організованості, підвищення якості прояву ефекту надзвичайної чутливості до зовнішніх впливів, що унеможливорює існування тотожних, пропорційних причиново-наслідкових залежностей.

Прямолінійну екстраполяцію тенденцій, що слугували популярським проектам соціальної перебудови, знімає синергетична методологія, запроваджуючи погляд на сучасне як на процес вибору, а на майбутнє – як на безкінечний простір можливостей. Виконання зазначених завдань виводить на новий науковий рівень осмислення традиційних проблем філософії, антропології, етики, історії, культурології, розкриваючи малодосліджені причини розвитку культури як системи, що проходить адаптаційну та руйнівну (стрибок, катастрофа) стадії, тобто розвиток реальних систем є немотонним і містить прогрес і руйнацію. Зазначене ілюструє методологічна криза в гуманітарно-культурологічній сфері, коли існуючі методи та принципи наукового пошуку і аналізу залишають без відповіді питання громадянського суспільства, наприклад, чи позбавилось сучасне українське суспільство системи кріпачтва, закінчення якого оголошено 155 років тому, оскільки нове прочитання рабської моралі підтверджується відсутністю поваги керівників до колег (дефініціювання громадськості «біомасою», а науково-педагогічного колективу національного вишу – «отарою, яку потрібно зняти з дерева») та бажанням підлеглих (не колег, здатних до самоорганізації, саморозвитку, особистісної відповідальності) виконати будь-яке розпорядження ментора задля комфортного існування. Утім, питання здійснення етичної системи в інтерпретації практичних дій завжди залишається відкритим для кожної людини в кожному конкретному випадку. Саме тому застосування нових методологічних засад теорії цивілізаційно-інноваційних циклів та синергетичної парадигми со-

ціокультурного спрямування дозволить запобігти новій катастрофі – всесвітньому відчуженню Людини від Природи, Людини від Людини, Людини від самої себе.

**Summary.** *Man creates the Text Culture as a never-ending process of interpretation and samointerpretacii in search of itself a modern in the future over the past. The internal logic of the dynamics of the development of the category of culture: from identification with everything that created man secularized Outlook to the analysis of human activity (behaviour, communication, activity), proves the growing role of broadcast and interpretation of text culture, because the search for possible alternatives to understanding the last is determined by the willingness of the person holistically, nonlinear, paradigmal'no understand and act in the singing-being with others for the sake of expansion possible semantic transformations by interpretations/selfinterpretion. Application of new methodological principles of the theory of civilizacijno and innovation cycles and synergetic paradigm of sociocultural orientation will prevent a new disaster – the world of Human alienation from nature, Man Man, the Man from itself.*

**Ярослава Левчук**

*кандидат філологічних наук, доцент, старший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України*

### **Трансформація культурних смислів як інструмент когнітивного розвитку в системі традиційної дитячої субкультури**

Когнітивний потенціал мислення дитини двох років відрізняється від немовляти перед усім здатністю до символічної репрезентації, тобто використання дій, образів і слів для зображення подій чи власних переживань. У два з половиною роки діти можуть гратися в символічні ігри за допомогою бутафорських предметів, які нагадують реальні об'єкти, а у три з половиною роки вони вже здатні зображати різні об'єкти за допомогою не схожих на них предметів або взагалі з уявними предметами. М.Ф. Грушевський у книзі «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу» цитує: «Оце, бач, Явтусю, з ріжками паличка, оце буде молода у вінку, оце й молодий, їде її сватати, а вона ба як тіка од нього (паличка якраз скотилася з горбка). А оце батьки її лають. А оце його корови, ті, що мати казали!». Антропоморфізація предметів, розігрування ланцюга подій відповідно до навколишніх реалій надзвичайно властиві дитячій субкультурі і фольклору як її виразників. «Людське мислення

постійно послуговується аналогіями», – зазначав американський учений Дж. Оппенгеймер. Аналогія – це ефективний когнітивний інструмент, завдяки якому відбувається чимала кількість класифікаційних процесів, реалізованих у дитячому фольклорі. На думку Д.Халперн, більшість загальних висновків зроблено завдяки поміченій подібності (аналогії і метафори) між двома чи більше ситуаціями. Щоб витягти порошок з ока, діти відтягують повіку, моргають і приказують: «Порошко, порошок, вийди на дорожку, Дам тобі горошку!». За принципом аналогії застосовуються і ворожіння, зокрема і дитячі: «Вилий воду на колоду: чи на грім, чи на дощ, чи на блискавицю?». Р.Стернберг спостеріг, що мислення за аналогією активізується для прийняття рішення, проводячи паралелі зі своїм чи чужим досвідом.

Здатність мислити за аналогією спричиняє появу здатності помічати спільне між двома об'єктами, не пропускаючи і відмінностей. Американський вчений У. Гордон, засновник групи «Синектика», яка послуговувалася аналогіями у розв'язанні задач, розглядав чотири типи аналогій: особиста (для вирішення задач необхідно уявити себе частиною явища, що аналізується), пряма (порівняти задачу з рядом інших із зовсім іншої сфери аналізу), символічна (потрібно відмежуватися від рамок, що накладаються словами, і уявити чіткий зоровий образ явища) і фантастична (втілюється у далеких від реальності ідеях, які можуть бути трансформовані в практичні рішення). Отже, одним з етапів когнітивного розвитку є набуття вміння помічати певні аналогії між предметами і явищами та здатності характеризувати одні через інші. У дитячому фольклорі спостерігаються надзвичайно вишукані та поетично складні метафори. Наприклад, видобуваючи із стебла червону фарбу, діти приказують:

Виїдь, виїдь, крілю, на червонім коню!

Твої сини порубані, попід мости пометані.

Ця метафора побудована на аналогії червоної фарби і крові, на асоціації зламаного рослини з порубаною людиною. Можливо, тут використано поетичний прийом із фольклору дорослих, проте не механічно, а органічно вплетено його в дитячу гру, додаючи їй драматизму. На запитання, звідки в них виникають нові ідеї, багато вчених відповідають, що вирішенню завдань сприяє усвідомлення аналогії і метафор, запозичених із різних академічних дисциплін. Аналогії та метафори, наявні в дитячому фольклорі, можна розглядати як початковий етап розвитку аналогії як інструмента наукового мислення. Дитина, аналізуючи і засвоюючи світоглядні засади дорос-

лих, послуговується подібною системою аналогій. Всі метафори та аналогії передбачають, що якісь два поняття у чомусь схожі. Вдалі аналогії вказують на схожість глибинних структур об'єктів навіть тоді, коли останні значно відрізняються один від одного. За вдалої аналогії глибинні структури залишаються в цілому незмінними при переході від невідомого до відомого, тоді як зовнішні особливості не мають вагомого значення. Пошук аналогій є кроком на шляху до опанування процесу метафоризації, вищим щаблем не лише міфологічного, а також і наукового мислення з огляду на твердження, наведені вище. Метафора, на думку О.Фрейденберг, є образом у двох смислах: вона міфологічна за формою і «поняттева» за змістом. Дитячий фольклор, а особливо поезія пестування сповнені образами-символами, які є світоглядною базою певної культурної спільноти.

Перші асоціації між словом і предметом приходять до дитини через поезію пестування. Дитина спочатку запам'ятовує звуковий рисунок слова, а потім поступово співвідносить його з певним предметом або явищем. Акумулюючи в свідомості набір констант, вона згодом апробує їх у жанрах власне дитячого фольклору. З опануванням мови простір довкола дитини деталізується. Те, що має назву, стає ніби більш реальним, зримим. Слово зупиняє потік вражень, закріплює їх у пам'яті, не дає розтікатися нетривкому психологічному сприйняттю, допомагає дитині знову знайти й упізнати ці враження в просторі навколишнього світу чи власного тіла через послідовність запитань-відповідей в улюбленій дитячій грі: «А де? – Ось...». Зникнення-поява фіксує в уяві нове і вже відоме розташування предметів. В українському дитячому фольклорі існує ціла група текстів класифікаційно-впорядкувального спрямування, у яких завдяки системі запитань і відповідей впорядковується взаємопов'язана інформація про певних персонажів. Часто у подібних запитально-відповідних комплексах на основі реальних зв'язків виникає певна символічна взаємодія, оперта на міфологічну основу.

Товчу, товчу мак, мак,  
За ступою дяк.  
Чого, дяче, плачеш?  
Мачуха била,  
Їсти не давала,  
Тільки дала книш.  
Де ж той книш?  
Ухватила миш?  
А де ж тая миш?  
Побігла під піч.

А де ж тая піч?  
Вода затопила.  
А де ж тая вода?  
Воли попили.  
А де ж тії воли?  
Довбні побили.  
А де ж тії довбні  
Шашлі поточили.  
А де ж тії шашлі?  
Кури поїли.

– А де ж тії кури?  
 Коршак похватав.  
 А де ж той коршак?  
 Полетів на море.  
 А де ж тее море?  
 Цвітами заросло.  
 А де ж тії цвіти?

Дівчата порвали.  
 А де ж тії дівчата?  
 Хлопці побрали.  
 А де ж тії хлопці?  
 Пішли на войну.  
 А де ж та війна?  
 - Аж серед моря.

У поданому тексті сконденсована багато семантично насичених образів. Хтонічний персонаж – миш – хапає ритуальну їжу – хліб – і несе його під піч. Етносемантичний зв'язок миші і хліба реалізується в прикметі: «Як миша їсть волот [верхня частина снопа], так буде хліб дорог». Піч трактувалася як вівтар вшанування предків. Вода затопила піч – уособлення боротьби прастихій, наділених великою кількістю міфопоетичних тлумачень. Математична формула «на кожную дію знайдеться протидія» широко реалізується в цілому комплексі текстів дитячого фольклору, зокрема й у цьому. Воду випили воли – втілення величезної сили, проте вони теж можуть бути переможені. При чому перемога-зміна персонажів відбувається так швидко, що навіть не вдається зафіксувати їхнє існування. При відповіді на запитання «А де...?», виявляється, що об'єкт запитання вже знищено або змінено його статус: «А де ж тії дівчата? – Хлопці побрали.» Єдиним незнищеним є локус моря – стихія води як першопочаток, початковий стан всього сущого, еквівалент первісного хаосу, неодмінний елемент всесвіту.

Цей текст атрибутований поясненнями: «Як дитина вже дещо тямить, як навчилася вже дещо балакати, та коли воно щось хоче, то, забавляючи її, кажуть: «Я тобі казочку розкажу!» Відповідно, від дитини сподіваються як не розуміння то, принаймні, запам'ятовування викладених зв'язків і властивостей. Це відповідає прагненню самої дитини впорядкувати свої знання про світ, а згодом узагальнити їх у вигляді зрозумілої для неї моделі. Отже, діти, пізнаючи світ, проходять усі етапи розвитку міфологічного мислення, застосування його в пізнанні світу і оперуванні ним. Відповідно як і дорослі, функціонуючи в ритуальній системі, постійно актуалізують процес пізнання-віднаходження міфологічних смислів.

Показовими в цьому плані є мотив випікання хліба (співвіднесення дитячої голови і хліба в пестушках «Печу, печу хлібчик»), мотив дерева життя у колискових («Та щоб ти, дитиночко, росла як тополя», «...Великої вирости, великої, як верба», «Дуля буде цвистити, дитя буде рости», прихована перспектива життєвого шляху у забавлянках типу «Кую, кую ніжку, поїду в доріжку»).

Якщо зіставити позицію американських психологів зі словами О. Веселовського про те, що «мова поезії продовжує психологічний процес, який почався ще за доісторичних часів: вона вже користується образами мови і міфу, їхніми метафорами та символами, але й створює за їхньою подобою нові», отримаємо підтвердження широких когнітивних можливостей окремих складових традиційної української дитячої субкультури.

**Володимир Личковах**

*доктор філософських наук, професор НАКККиМ*

**В. Кандинський та Я. Т. Пайтер:  
естетичні інтерпретації мистецького авангарду  
в діалозі культур Україна – Польща**

Естетика українського авангарду адекватно спирається на загальнозначущі положення естетики символізму, сецесіона, кубізму, футуризму, абстракціонізму. Так, відомий український кубофутурист Олександр Богомазов розумів мистецтво як довершений ритм елементів, що його складають. Зокрема, художню мову мистецтва живопису він komponує з чотирьох елементів: ліній, форми, кольору і площини картини. Як і всі кубісти, О. Богомазов працював з живописними елементами, як поет із звуком: елементи римували, ритмізували, зіставляли округлості й кути об'ємів, досягаючи наче музичного звучання, як гармонійного, так і дисонансного. У своєму трактаті «Живопис та елементи» художник обґрунтував такий мистецький зір, під яким, за словами Пастернака, «речі рвуть з себе личину».

Ще одним авангардистом, генетично пов'язаним з Україною, був фундатор естетики абстракціонізму Василь Кандинський (1866 – 1944). Деякий час, проживаючи в Одесі, художник дотримується реалістичних традицій з елементами імпресіонізму (саме в такій манері написана його перша відома нам картина «Одеський порт» – кін. 1890-х рр.), підтримує творчі зв'язки з «Товариществом южнорусских художников» (ТЮРХ), яке продовжувало лінію «передвижників». Але поступово, під впливом вітчизняного модерну і західноєвропейського експресіонізму та кубізму, він зближується з авангардизмом, беручи активну участь у перших в Україні виставках авангардистського мистецтва – славнозвісних «Салонах Іздебського» (з 1910 р.). Переїхавши до Мюнхена, В. Кандинський інтегрує в панівний на поч. ХХ ст. в Німеччині «югендстиль» (німецький



різновид модерну). У 1901 р. художник створює своє перше творче об'єднання «Фаланга», яке за 2 роки організувало 12 виставок сучасного мистецтва, де твори митця синтезували стилістику «югенд-стилю» з досягненнями російського модерну, особливо В. Васнецова, І. Білібіна (напр., «Красуня в руських шатах»), українського сецесіону, художників «Мира искусства» (роботи «Фламінго», «Крилатий дракон», «Москва»).

З 1908 р. В. Кандинський оселяється в баварському містечку Мурнау поблизу альпійських гір, де і починається новий етап його творчої біографії – перехід до естетичних ідей і живопису абстракціонізму. Як визнавав сам митець, він «йшов через безкінечну множину спроб, через відчай, надію, відкриття». Саме в Мурнау з'являються його «декоративні» картини з нон-фігуративним настроєм і підвищеною орнаментальністю – «Пейзаж в Мурнау» (1908 р.), «Озеро» (1910 р.) та ін. Як вважають дослідники, саме тут він написав і свої перші абстрактні «композиції» та «імпровізації», самі назви яких вказували на естетичну ідею переносу законів музики на мову образотворчого мистецтва. Своє нове теоретико-естетичне і художнє кредо В. Кандинський викладає у знаній праці «Про духовне в мистецтві» (1911 р.). Так само, як і К. Малевич, відмовляючись від предметності зображення, теоретик абстракціонізму намагається науково обґрунтувати естетику нон-фігуративного образу. Живописний абстракціонізм він легітимізує через уподібнення малярства музиці, коли живопис стає симфонією кольорів. В історії естетики існували неодноразові спроби порівняльного аналізу видів мистецтв, пошуку аналогій і гомологій між ними (Леонардо да Вінчі, Г. Лесінг, Іван Франко). На відміну від них, В. Кандинський пішов далі, він звернувся не лише до компаративістики, а, фактично, до естетичного ототожнення образотворчих принципів музики і живопису на основі законів синестезії.

Видатним теоретиком і «менеджером» польського авангарду 20-х років був Ян Тадеуш Пайпер (нар. 1891 р.), якого в Польщі називають Рарієж (Папа) не тільки за аналогією звучання цього імені з «Римським Папою», а й за верховним статусом у розбудові вітчизняних ідей мистецької практики авангардизму в багатьох європейських країнах. Навчаючись в Ягеллонському університеті (м. Краків), а також в Берліні та Копенгагені, він вивчав, – серед інших наук, – філософію, естетику, історію мистецтва. Навесні 1914 р. Пайпер виїхав з Кракова до Парижу, щоб прослухати лекції А. Бергсона, який тоді був завідувачем кафедри новітньої філософії в «Колеж де Франс». Познайомився в Парижі – центрі європейського мистецтва – з багатьма польськими художниками, літераторами,

в т. ч. із своїми колегами з Ягеллонського університету та Краківської Академії мистецтв. Часто ходив на художні виставки, де, крім польських митців і критиків (Т. Маковський, М. Кіслінг), зустрічав представників іспанського («мадридського») авангарду, які мали значний вплив на західноєвропейських і південноамериканських авангардистів.

У 1920 р. Тадеуш Пайпер повертається до Кракова і швидко посідає провідне місце спочатку серед краківської, а потім і варшавської мистецької богеми. На той час в Польщі активно розвивалися різноманітні авангардистські течії: «формісти» у Кракові та футуристи у Варшаві, познанські експресіоністи і група «Скамандра». Пайпер друкував свої статті з аналітики авангарду і перекладав поетів-ультраїстів у краківському журналі «Формісти» і варшавському виданні «Нове Мистецтво», мріючи про власний журнал, присвячений новим напрямкам літератури, мистецтва, культури.

У 1922 р. мрія здійснилась, – Я. Т. Пайпер почав видавати у Кракові авангардистський журнал «Zwrotnica» («Зворотніца»). У ньому знайшли своє місце «формісти» А. Замоїський, З. Валішевський, Л. Должицький, Г. Готліб, Т. Несьоловський, краківські й варшавські футуристи, а також Леон Хвістек і Станіслав Ігнаці Віткевич. Журнал став трибуною видатних польських арт-критиків, поетів, музикантів, діячів театру і кіно. Серед його знаних авторів з Європи та Росії були: Блез Сандрар, Тристан Тцара, Володимир Маяковський, Сергій Єсенін, Філіппо Томмазо Маринетті. Як бачимо, пропагувалися ідеї кубізму, футуризму, дадаїзму, формізму тощо.

У середині 20-х років, опублікувавши низку програмних і критичних статей, Ян Тадеуш Пайпер став центральною постаттю теорії польського модерного мистецтва, отримавши прізвисько «Папа авангарду» (коли із шануванням, а коли і з іронією, в залежності від ставлення до нього колег і коментаторів). Серед його шанувальників та учнів були Я. Бженковський, Я. Курек, К. Подсадецький, Ю. Пшибось. До авангардистського кола журналу «Зворотніца» приєдналися нові представники мистецьких груп «Блок», «Praesens» і «A.R.». В публікаціях домінує творчість шкіл «Баухаус» і «Де Стайл», конструктивістські ідеї нової архітектури і проектування.

У 30-х роках Т. Пайпер переживає творчу кризу, все більше розчаровується у нових видавничих проєктах, розходить в художньо-естетичних поглядах із знаним авангардистом В. Стшемінським і групою «A.R.». Крім того, економічна криза, поступова мілітаризація і фашизація Європи руйнують позитивістські фундаменти цивілізаційного оптимізму, а разом з тим – і утопії авангарду як пан-мистецтва майбутнього. Але перша третина ХХ ст. залишиться в

історії польського і європейського авангарду як доба становлення нової мови мистецтва з універсальною семіотикою, яка охоплювала естетосферу суспільства від живопису і архітектури до соматичних і технічних текстів культури.

Отже, Тадеуш Пайпер, як багато інших польських і українських авангардистів, мріяв про радикальну зміну не тільки мистецтва, але і світу в цілому – машинної цивілізації, духовної культури, архітектури міст, знаково-символічної естетосфери, самої людини у її внутрішніх і зовнішніх вимірах. Концептуальні ідеї теоретика польського авангарду мали, відтак, програмове значення для тогочасної естетики, мистецтва, архітектури, дизайну, ергономіки, футурології (міста майбутнього Л. Хвістека), соціальної утопії та навіть наукової фантастики («механо-твори» Г. Берлеві) в Польщі.

**Наталя Ліва**

*кандидат мистецтвознавства,  
докторант НМАУ ім. П. І. Чайковського*

## **До проблеми музичної інтерпретації сакральної теми у сучасному західноєвропейському мистецтві**

Починаючи з прадавніх часів, відколи людина почала мислити, сакральне, як тоπος, посіло значне місце у концептуальному просторі мистецтва. З моменту становлення свідомості як специфічної особливості homo sapiens відчуття необхідності контакту з таємничою сферою духів природи, душами померлих предків тощо набуло якості певної невід'ємної домінанти у ментальній діяльності людини. Означена ментальна домінанта поволі трансформувалася і в європейському варіанті розвинулася в усвідомлення екзистенції єдиного божества – джерела найвищої любові, життєвої й творчої наснаги, втіленого в особистості Ісуса Христа.

Сьогодні, на початку XXI століття, на прикладі західноєвропейської культури потяг до сакральних цінностей спостерігається з особливою наявністю. Власне, сама європейська історія може служити дивовижно переконливим наочним доказом безмежжя свободи вибору, що її з любові до людини дає Бог: у першій половині XX століття європейське й проєвропейське суспільство переступило поріг атеїстичної ментальності. Особливо показовим у даному сенсі виглядає зворотній процес, що почався після означеного пікового періоду домінування атеїстично-раціоналістичної свідомості й спостерігається до сьогодні. Усвідомлення потреби у сакральному з плином часу по-

силується, набуваючи різноманітних форм. Найвагоміший і найпопулярніший з проявів означеного феномену – інтенсивна реставрація усіх існуючих на даний час релігійних культів у просторі християнства, відродження відповідної атрибутики та ментальності. Водночас, поруч із означеною тенденцією, у європейській культурі має місце інше явище, яке яскраво свідчить про те, що «стовідсоткове» реставрування духовних набутків минулого сьогодні, на жаль, неможливе. Посилення глобалізаційних процесів, а відтак – взаємодії з іншими духовними та релігійними практиками, подальший розвиток науки створюють сьогодні серйозні перепони перед мислячою особистістю на шляху її спроб без заперечень і сумнівів сприйняти християнські догмати, що діяли кілька століть тому.

Процес, альтернативний означеній культовій реставрації, являє собою пошук нових форм взаємодії сучасного носія європейської культурної традиції із сферою сакрального. У царині культового мистецтва, де чільне місце, безумовно, належить музиці, дана пошуковість виявляє себе передусім у нічим не обмеженому плюралізмі підходів до специфіки музичного оформлення канонічних текстів. Одним із найяскравіших її проявів є інтенсивний розвиток так званої позахрамової сакральної музики. Слід відмітити, що на відміну від традиційних форм паралітургійного мистецтва, побутуючих ще з часів Середньовіччя (містерії, різдвяні пісні, вертеп), які тим чи іншим чином не втрачали зв'язку з існуючою літургійною традицією, сучасна позахрамова творча діяльність часто знаходить вихід у жанрах, що взагалі не мають нічого спільного з літургією й належать до царини світського мистецтва (симфонія, опера, концерт для соліста з оркестром, інструментальна мініатюра тощо).

Дана пошукова хвиля є показовою: саме вона виявляє у сфері інтерпретації сакральної теми тенденції, що можуть бути витлумачені водночас як позитивні й негативні. Наприклад, канонічні тексти сьогодні часто знаходять найнесподіванішу музичну інтерпретацію з причини використання багатьма композиторами різного роду модерних технік, базованих на атональності, а також застосування джазу та рок-музики як інтонаційної основи, що утруднює й, більше того, унеможлиблює виконання подібної музики у храмі. Помітною особливістю трактування сакральної теми у сучасному музичному мистецтві є також домінанта особистісного начала всупереч очікуваному надособистісному. Концептуальний космос канонічного тексту, застосовуваного в музичному творі, врешті-решт редукується до його тлумачення як засобу ліричного самовираження митця.

Одним із характерних прикладів у даному зв'язку є католицький Реквієм – жанр заупокійної меси, численні інтерпретації якого

ще з часів В. А. Моцарта демонструють дедалі більше посилення тенденції застосування композиторами «промови від першої особи». Сьогодні даний жанр доволі легко й часто проектується на події особистого життя, політики тощо.

Окреслені проблеми неодноразово освітлювалися у сучасному музикознавчому дискурсі рядом дослідників (Н. Костюк «Грані сакрального у поза сакральному просторі», А. Єфіменко «Сучасна концепція сакрального у літургичному мотеті “Lux Aeterna” Джеффрей Філліпса», Н. Волошина «Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі Віктора Степурка)», С. Осадча «Феномен композиторської релігійно-духовної музики як музики на канонічні тексти (із зверненням до конфесійних жанрів)» та багато інших). Водночас дана ситуація може бути охарактеризована й інакше, а саме як така, що свідчить про яскраво виражену нестачу потужних джерел духовності в повсякденні носія сучасної європейської культури. Звернення до сакральної теми набуває актуальності «за будь-яких обставин», інтенсифікуючись поза межами храму. Дезорієнтована в умовах культурної й духовної кризи та нескінченних міжконфесійних суперечок людина сучасності намагається віднайти власний шлях до пізнання вічних істин. Факт наповнення сакральним змістом жанрів, що традиційно належить відносити до сфери світської музики, слід вважати не стільки неприпустимим порушенням усталених канонів, скільки показником безпрецедентно нових тенденцій у мистецтві, коли на мирському, «профанному» (!) ґрунті починають поволі проростати пагони нової духовності – ознаки невсцухаючого бажання людини перманентно взаємодіяти з цариною сакрального.

**Summary.** *The main points of the report are certain new tendencies in European culture which concern sacral music. After a long period of rationalism and atheism European society begins to live in a new epoch. This is an epoch of gradually forming grounds for the new spirituality, new apprehension of sacral. Many of clerical dogmas and rituals are difficult for perception of contemporary mind. This situation produces certain tendencies in today European music. From one point of view, there are processes which could be marked as negative. These are: extraordinary musical interpretation of canonic texts with wide using of atonality, jazz and rock intonations, domination of subjective moods above objective, impersonal. Sacral theme extrapolates on non-clerical genres of music and reduces itself to the instrument for the artist's self-expression. On the other side, these tendencies can be regarded as positive. They indicate plants of new spirituality growing on the profane basis of non-clerical music.*

## **«Талант» та «геніальність»: до проблеми інтерпретації понять**

Не дивлячись на зацікавленість проблемою таланту та геніальності ще з часів Античності та значну кількість робіт у цьому напрямку, визначення понять «талант» та «геніальність» і сьогодні потребує удосконалення та уточнення. Розглядаючи визначення «талант» та «геній», насамперед, слід звернутися до етимології цих термінів, перший з яких з'явився від однойменної міри ваги (один талант важив 34 кг. золота) та, завдяки старій біблійській притчі «Про таланти», став прозивним, визначаючи «дар Божий». Поява терміну «геній» сягає античних часів. В римській міфології «геній» є нижчим божеством, духом-покровителем людини, роду, місцевості, що супроводжував людину протягом усього життя до самої смерті та спонукав до тих чи інших вчинків.

Впродовж XX та XXI ст. більшість дослідників розглядає талант, як вищий, а геніальність, як найвищий рівень розвитку обдарованості (А. Анастазі, О. Гавеля, О. Кульчицька, Л. Левчук, С. Радченко, С. Рубінштейн, А. Слепцова, Б. Теплов, О. Царькова, А. Шумілін та ін.), розуміючи під терміном «талант» певну систему якостей, що дозволяє особистості успішно виконувати конкретний вид діяльності.

Натомість, говорячи про геніальність та її відмінність від таланту, видатний німецький філософ Г. Гегель пояснює, що один талант здатен досягти успіху лише в одній, окремій галузі мистецтва, тоді як геній має загальні здібності до мистецтва, завдяки чому геніальні постаті зазвичай є видатними спеціалістами декількох галузей (також Г. Гегель наводить такі відзнаки генія від таланту, як успадкований характер загальних здібностей до мистецтва, здатність до внутрішньої творчості, оригінальність та натхнення. Подібними до гегелівських є роздуми та висновки сучасних науковців А. Анастазі, В. Ефроїмсона, Ю. Кочкарова, О. Матюшкіна, В. Моляко, Н. Поліхун, А. Слепцовой, А. Шуміліна та ін., котрі також наголошують на тому, що творчість геніїв переходить межу національного, сягаючи загальнолюдського визнання.

Досліджуючи творчий процес геніїв, більшість вітчизняних та зарубіжних теоретиків також наголошують на вагомій ролі позасвідомого, тоді як у випадку пересічної особистості переважає робота свідомості. «Інструментами» позасвідомого теоретики називають

такі ознаки психіки, як неймовірно розвинена фантазія та «мимовільне мислення» (В. Гірш), натхнення, інтуїція (Ф. Шеллінг, А. Сагалакова та І. Кільдяшова) та асоціації.

Водночас Ю. Кочкаров, Л. Левчук, А. Шумілін та Н. Дубінін наголошують, що такими ознаками, як талановитість, емоційність, пристрасність та працездатність володіє багато людей, і усі ці прояви психіки людини формуються під час життя.

Американський психолог А. Анастасі, наголошуючи на невідірваності сутності терміну «геній», що ускладнює проведення досліджень та формулювання їхніх результатів, вважає доцільним визнання існування декількох різновидів геніальності, що відзначаються за багатьма аспектами, завдяки чому стане можливим опанування усієї маси існуючих досліджень. Однак, на наше переконання, якщо у випадку «таланту» є доцільним розглядання, наприклад, інтелектуально-творчого, емоційно-творчого, практично-організаційного (С. Васильєв) та ін. його видів, то у випадку «геніальності» такий розподіл провести неможливо, адже, як було зазначено, основною його відзнакою і є наявність багатобічних здібностей та універсальність обдарування.

Отже, очевидним і сьогодні постає проблема уточнення визначень «таланту» та «геніальності», які охопили б усе різноманіття та багатство виявлення цих феноменів в історії світової культури та науки та давали б пояснення індивідуальності їхніх проявів в кожному окремому випадку.

**Summary.** *Despite the interest in the problem of talent and genius since the days of Antiquity, the definition of «talent» and «genius» now requires clarification. In the twentieth and twenty-first century, most researchers consider talent and genius as the high and the highest level of development of giftedness, understanding the term «talent» as a certain system of qualities that allows the individual to successfully perform a specific activity. But, speaking about the genius and how it differs from talent, G. Hegel explains that one talent is able to achieve success in one specific area of art, while genius has the general ability of the arts, (also Hegel cites other distinction of genius from talent). Such insights have modern scientists, which also emphasize that the creative geniuses overstep the limits of the national, achieving universal recognition. The creative geniuses also notes the important role unconscious processes like incredibly developed imagination and «self-thinking», inspiration, intuition and the Association. Solving the problem the «genius», A. Anastasi offers recognition of the existence of several varieties of genius, which, however, in our opinion, will not solve completely the problem of creating an exhaustive definition of «talent» and «genius».*



## Особливості інтерпретації правил відеогри

Відеогра є багатогранним феноменом сучасної медіакультури, який сильно вплинув на розуміння як можливостей «нових медіа», так і ігор взагалі. Не всі особливості розуміння відеогри збігаються з тими, що були притаманні традиційній грі, і в тому числі – це стосується інтерпретації ігрових правил. Й. Гейзінґа наводить приклад з історії про Александра Македонського та «гордіїв вузол», коли цар вирішує вийти за рамки ігрових правил та замість того, щоб розв'язати (зробити за правилами), розрубав даний вузол. Подібні дії Й. Гейзінґа називає «шпільбрехерством» (з нім. – «порушення гри»). Не завжди «шпільбрехерство» пов'язано з кмітливістю, інколи це просто дії, орієнтовані на те, щоб знівельювати задоволення від гри іншим учасникам. Якщо відсутність віри в уявний світ гри може зруйнувати ілюзію (від лат. *in lusio* – «в грі»), то подібна діяльність для відеогри не зможе зруйнувати її, адже ілюзія, підкріплена зображеннями на екрані. Втім, подібна діяльність може викликати в інших бажання вийти з гри – єдина умова для руйнування матеріалізованого на екрані віртуального світу.

Інший спосіб інтерпретації правил традиційної гри залежить від авторитету гравця. Інтерпретація правил відеогри на відміну від гри традиційної не є настільки вільною. Виконання усіх правил строго піддається алгоритмічному контролю, який чітко фіксує події гри та не залежить від статусу гравців. Виятком можна вважати першу відеоігрову консоль *Odyssey Magnavox*, яка була технічно недосконалою та, як і в традиційних іграх, давала гравцям право на інтерпретацію тих, чи інших ігрових моментів. Однак, вже наступне покоління ігрових консолей чітко тримало гравців у межах заданих правил. Така жорсткість правил та їх чітке виконання має місце лише в тих відеоіграх, які мають доволі прості правила. Чим складніша гра, тим складніше розробнику контролювати та фіксувати усі можливі відхилення, «невірні» інтерпретації задуманих правил. З іншого боку, ті правила, які впроваджені розробником, можуть мати слабкі місця та дозволяти проводити певні маніпуляції, які хоча й були формально заборонені правилами з точки зору розробників, але не комп'ютерною логікою самої гри. Такі випадки у проектуванні гри, коли певні елементи гри не враховані правилами, але можуть бути використаними для проходження, називаються «експлойтами». Відомий приклад «експлойту» стосується маніпуляції

ігровим інвентарем у грі Diablo – виконавши досить прості маніпуляції, гравець отримує копію необхідного ігрового предмету. Використання гравцями подібних «білих плям» в ігровому дизайні часто використовується для «спідраннінгу» (з англ. – «швидке проходження»), які часто використовують такі прийоми, щоб якомога швидше завершити проходження тієї чи іншої гри.

Також для того, щоб брати участь у більш традиційній формі гри, гравець повинен знати правила заздалегідь. Структура ж відеогри орієнтована на поступове засвоєння ігрових правил. Якщо гравець неправильно інтерпретує той чи інший об'єкт, його чекає поразка. В такий спосіб учасник по ходу гри здобуває нові навички. Зазвичай ігровий дизайн розподіляє додавання нових правил, особливостей взаємодії в грі, формуючи базис на початкових рівнях, поступово збільшуючи їхню кількість, щоб наприкінці об'єднати більшість з використаних механік.

***Summary.** These theses analyze the features of interpretation of rules in the videogames. The phenomenon of 'spielbreching' was analyzed as case of misinterpreting rules in videogames and traditional games. Unlike traditional games, 'spielbreching' in videogames can't destroy illusion simply, because representation of the game taking place on the display, not only in participants' imagination. Rules of the most videogames don't depend on player's authority and controlled by computing system. There is a gap between understanding and interpretation of rules by gamedesigner and algorithmic implementation of them. Some unaccounted errors of the game are valuable part of gaming culture named 'speedrunning'. Interpreting rules is the important part of modern gamedesign. Player receives more difficult tasks and understands new rules and mechanics level by level.*

**Оксана Мусієнко (молодша)**

кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого

## **Американські продюсери епохи Голлівуду 1970-80-х років: пошук нових тем і нових облич**

Американський кінематограф у першій половині 1960-х рр. XX століття опинився у стані рецесії. Масштабні блокбастери не покривали витрачених на них коштів і вводили студії-мейджори у величезні збитки. Кінематографічна практика доводить, що естетика класичного Голлівуду вичерпує себе. Закінчується епоха «великих наративів», приходить час відмовлятися від «глянцевого стилю».

Наприкінці 60-х – на початку 70-х рр в американське кіно приходять молоді кінематографісти, які і складуть кістяк Нового Голлівуду. Розпочнеться «срібний вік» американського кіно, який охопить кінець 60-х, 70-ті, 80-ті роки. За цей період молоді режисери збагатять свою творчу палітру здобутками авторського європейського кіно і розвинуть кращі надбання організації кінопроцесу кіно американського.

Однією з найважливіших рис цього періоду стане перетікання професій продюсера і режисера, зміна характеру керівництва студіями-мейджорами. Особливо це буде помітно на студії «Уорнер Бразерс», де майже повністю змінився менеджмент. До керівництва прийшли такі яскраві особистості, як Т. Ешлі і Р. Келлі. Вони максимально довіряли режисерам, підтримували їх самостійність і, разом з тим, ставили перед ними значні вимоги, робили акцент на їх відповідальності.

Такі молоді режисери, як Ф. Ф. Коппола, М. Скорсезе, Д. Лукас пройшли хорошу школу продюсування у Д. Кормена, відомого постановника фільмів класу В і продюсера, який уславився своєю здатністю ставити фільми за незначний бюджет у найстисліший термін. Коппола був продюсером першого успішного фільма Лукаса «Американські граффіті». Лукас продюсував фільми Копполи і також свого друга С. Спілберга, зокрема стрічки про Індіану Джонса.

Молоді режисери Нового Голлівуду починали як автори малобюджетних стрічок. Вони широко користувалися таким нововведенням, як довгофокусні об'єктиви, які розширювали можливості операторів, що знімали з великої відстані в умовах міста, збільшуючи невелику територію. На екрані з'являються нові обличчя молодих виконавців (Гаррісон Форд). Деякі з них успішно продовжують роботу в нових амплуа (Джек Ніколсон).

Новий Голлівуд орієнтується на молодіжну аудиторію, в якій були живі протестні ідеї 60-х років. Знімаючи малобюджетні фільми, молоді режисери і продюсери роблять їх часто прибутковими («Опівнічний ковбой» – витрати 3 млн. – прибуток 20 млн.). Поступово відбувається відродження традиційних голлівудських жанрів. Ф.Ф.Коппола ставить гангстерську сагу «Хрещений батько», С. Спілберг демонструє багатогранність свого таланту у різноманітних жанрах від пригодницьких до серйозних романних форм («Кольори пурпуру»).

Одним з найуспішніших режисерів і продюсерів став Д. Лукас створивши «Зоряні війни», які за своєю естетикою наближались до коміксів. Фільми Лукаса, як і Спілберга приносили фантастичні прибутки не тільки завдяки демонстраціям в кінотеатрах, але й

продажу сувенірів – «споріднених речей» – іграшок, майок та інших.

Так наприкінці 70-х студії-мейджори завдяки зусиллям нового покоління режисерів і продюсерів закріпили своє становище на кінематографічній карті світу.

*Summary. In the first half of the 1960s, the American cinema was in the recession. Expensive blockbusters did not return the millions spent on them, and almost all of the studio-majors found themselves in huge debts. Aesthetics of the classical Hollywood has clearly ceased to work. The epoch of the «big narratives» came to an end. The time has come to say good bye to the glance style. At the end of the 1960s – beginning of the 1970s, new cinematographers come to the American cinema. They will be at the base of the «New Hollywood». One of the most important traits of that period will be such that the directors will be acting as producers and vice-versa. This époque will also see a change in the management of the major studios.*

**Василь Неволов**

кандидат мистецтвознавства,  
професор, науковий співробітник УЦКД

## **Культурна ідентичність і сучасна українська сцена**

Проблеми постколоніальної культури та пов'язані з ними художні і критичні дискурси набули за останні роки несподіваної актуальності. Показово, що це поняття (і термін) останнім часом можна зустріти в найширшому діапазоні культурно-суспільної проблематики, де постколоніальний дискурс перетинається із різними шляхами національного самовизначення та самоусвідомлення.

Тема самоідентифікації художника в складному світі сучасної культури виходить за межі суто пост-колоніальної проблематики, поширюється на культуру в цілому, підключаючи до неї нові простори. Невипадково окрему увагу привертають сьогодні ті митці, котрі здатні «переказати» мовою сучасного сценічного мистецтва особливі змісти, традиції, образні коди своєї культури.

У цьому плані «креолізація» — це змішування, впливи, зв'язки, наслідком яких постають нові світоглядно-художні виміри, що тепер, уже на новому етапі мистецького поступу, розширюють і трансформують його обшари. Показовим прикладом може стати 9-тий міжнародний театральний фестиваль «Людина, що грає», який пройшов у жовтні 2015 р. в Україні (Миколаїв). Вдв'яте поспіль Миколаїв напередодні нового театрального сезону влаштував з 6 по 15 жовтня своєрідні міжнародні оглядини найкращих сценічних

колективів. Миколаївський фестиваль «Людина, що грає» вкотре продемонстрував цікавий зріз обшину світового театру і переконливо довів здатність України вести на рівних діалог зі світовим театром у цьому контексті.

Отож, для України обговорення проблем постколоніальності має особливе значення: з одного боку, окреслює певний етап національно-культурного розвитку, з іншого – відкриває нові ракурси дослідження свого минулого та варіанти історичної перспективи. Сучасне ж сценічне мистецтво, особливості та місце якого в культурі значною мірою визначають сьогодні ступінь причетності країни до загального цивілізаційного розвитку, виступає цариною перетину тих різноспрямованих інтенцій національного самовизначення, протиріччя між якими і становлять головну особливість сучасної культурної ситуації в Україні. Адже, як влучно підкреслив С. Грабовський, нині українська культура наче «зависла» у повітрі, вона не спроможна ані звільнитися від попередніх настанов, ані обрати нові, демократично-цивілізаційні цінності.

У темі «Культурна ідентичність і сучасна українська сцена», на нашу думку, можна виокремити два головні аспекти: перший – місце актуального мистецтва серед суспільних цінностей, його рецепція та вагомість для національного самоусвідомлення і другий – творчі пропозиції самих митців, зміст їхньої художньої проблематики, особливості прочитання «українського контексту».

Можна констатувати, що саме з традицією відокремленості від суспільно-політичного життя, а через нього і від реальності, пов'язана відсутність вагової концептуалістської гілки в українському мистецтві, а художники такої спрямованості ідентифікували себе скоріше з російським, ніж українським мистецтвом. При розгляді творів сучасних митців їхній зв'язок зі згаданою тенденцією стає очевидним.

Тим часом соціальна проблематика, суспільно-політичні колізії, такі виразні і парадоксальні в сучасній Україні, могли б стати надзвичайно плідними для мистецтва – не тільки для утвердження в ньому суспільно-критичного дискурсу, а й для піднесення його на новий рівень осмислення реальності, залучення до сучасного мистецького простору ширшого кола глядачів.

**Оксана Нікітюк**

*здобувач відділу музикознавства  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

## **Диригентська інтерпретація як комунікативне явище сучасної культури (на прикладі культурно-мистецької діяльності Є. Савчука)**

Процес сприйняття мистецьких цінностей у сучасній хоровій культурі функціонує завдяки комунікації між композитором, виконавцем та суспільством. Диригент-хормейстер є посередником між ними. Специфіка комунікативних особливостей диригентської інтерпретації в умовах хорового виконавства ще не була досліджена науковцями у повному обсязі. Її детальний аналіз варто здійснити на прикладі аналізу інтерпретації ораторії «Барбівська коляда» Г. Гаврилець у виконанні капели «Думка» під орудою провідного майстра хорової справи – Героя України, Народного артиста України, керівника капели «Думка» Є. Савчука.

Здійснення диригентської інтерпретації неможливе без спілкування диригента з виконавцями та слухачами, отже, цей мистецький феноменом, водночас, є й комунікативним явищем музичної культури. Фольклорну ораторію «Барбівська коляда» було створено завдяки пошуковій та інтерпретаційній роботі хормейстера Є. Савчука та композиторському генію Г. Гаврилець. Диригент від моменту створення ораторії свідомо визначив та спрямував його першоджерельні, стилістичні, гармонічні, формотворчі та виконавські пріоритети. Відомо, що будь-яка партитура зазнає індивідуалізованих змін, завдяки творчій уяві та образному мисленню диригента-інтерпретатора. Так, на пропозицію Є. Савчука, до певних частин ораторії було додано формотворчі та образотворчі елементи, а деякі урізноманітнено тембровими барвами народних, дитячих голосів, декламації. Ці ідеї були підтримані композитором і в друкованому нотному виданні «Барбівської коляди» внесені в партитуру. Таким чином, шлях, що проходить інтерпретація твору, починається й замикається на композиторові, а музичний твір через диригентську інтерпретацію, хорове виконання та сприйняття слухачем набуває змін та самовдосконалюється.

Аналіз інтерпретаційного процесу, наведений зокрема Береговою О. (Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?) та Кофманом Р. (Виховання диригента. Психологічні особливості), виявив ряд його характерних властивостей, найістотношою з яких є комунікативний аспект, присутній у всіх

етапах музичної інтерпретації: композиторському задумі (співтворчість композитора й диригента), диригентській виконавській версії (донесення її до артистів хору), хоровому виконавстві (передача емоційного та музичного посилу слухачеві через спів). Таким чином, можемо визначити диригентську інтерпретацію як комунікативний, динамічний процес трансформації композиторського задуму у культурно-естетичний посил, спрямований до слухача.

**Summary.** *The choirmaster's interpretation and its communication features are the subject of the work. Performance of folk oratorio «Barbivska koliada» by H. Havrylets by «Dumka» choir led by choirmaster Y. Savchuk is the example for the analysis of the subject. The conductor's interpretation is a cultural and artistic phenomenon. Its existence is not possible without communication. Choirmaster's activity exists in every part of interpretation system: composer's work, choir practices and performance. The result definition of choirmaster's interpretation is a communicative transformation process of composer's idea to the listeners in the shape of aesthetic link.*

**Богдана Носова**

*кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри  
соціальних комунікацій ІЖ КНУ імені Тараса Шевченка*

## **Комунікація як маркер у міжкультурному діалозі**

Комунікація є одним із ключових чинників за оціночною системою ЮНЕСКО, що характеризують вплив культури на розвиток. Європейський Союз, у рамках ініціативи Східне партнерство, запропонував програму «Культура і креативність». Теоретичні основи комунікації культури і ЗМІ закладені Джеймсом Лаллом та Денісом Мак-Квейлом. На підставі їхніх наукових тлумачень ми розглядаємо мас-медійний інструментарій комунікації, його природу, розвиток і взаємовпливи у міжкультурному діалозі.

Для здійснення культурного проекту завжди потрібна стратегія комунікації: задля успішного поширення, просування інформації про нього. Комунікаційна стратегія передбачає правильне визначення завдання та мети проекту, цільової аудиторії, мас-медійних каналів поширення. У ланцюгу названих необхідних послідовних кроків до просування в суспільстві успішного культурного проекту, на наш погляд, варто акцентувати на поєднанні знання про цільову аудиторію та вміння розпорядитися інструментарієм мас-медіа. Із наявних результатів соціологічних досліджень можна зробити висновок про пріоритетність телеаудиторії в українських реаліях.



При охопленні інтернет-аудиторії важливо враховувати співпрацю із новими медіа. У цілому треба мати на увазі, що як фінансування сфери культури не завжди перебуває у площині пріоритетних напрямів, так і новини про культуру у нас подаються в більшості інформаційних блоків медіа за залишковим принципом.

Ефективність комунікації проявляється не лише в умінні генерувати меседжі про культуру та пропонувати їх суспільству, а й у фаховій інтерпретації культурологічного дискурсу. Кожен вид медіа (традиційні: друковані, ТБ, радіо та нові медіа) по-різному впливає на людське сприйняття і соціалізацію суспільства: згуртовуючи або роз'єднуючи. Щоб культурологічний дискурс був почутим, слід зважати на різницю в сприйнятті його зарубіжною та внутрішньою аудиторією. Ментальні відмінності породжують, відповідно, й різне сприйняття. Наприклад, висвітлюючи «Євробачення-2016», медіа країн Західної Європи акцентували на історичному контексті пісні Джамали, порівнюючи його з сучасною політичною складовою. Українськими медіа ця подія інтерпретувалася тільки згодом як перемога України, поширення інформації про державу. На різних дискусійних майданчиках обговорюються інтерпретації наративів про Україну у площині глокалізації комунікації: поєднання національного і глобального.

Основною темою часто є взаємозв'язок між комунікацією, ідентичністю, інноваціями. З найпоширеніших у медіа комунікативних проявів культурних дискусій привертають увагу акценти на зарубіжних проникненнях і запозиченнях у палітрі української культури. Йдеться також про національні культурні надбання як частину ідентичності, як чиник національної безпеки. Стратегування комунікаційної діяльності у сфері культури як прояв інноваційної державної політики включає промоцію законодавчих ініціатив, патрунування їх прийняття. Зокрема, законів і підзаконних актів стосовно спонсорства і меценатства, руху цінностей матеріальної культури через кордони, охорони музеїв і збереження мистецьких раритетів, інкунабул тощо.

Орієнтаційна допомога при написанні та поданні заявок на здобуття зарубіжних грантів у культурній сфері. Комунікація державних організацій із недержавними організаціями, що в різний позитивний спосіб пропагують культуру, передбачає створення спеціального фонду підтримки багатопрофільних культурних проєктів, наприклад: таких, як виставка «Тіні забутих предків», що відбулася у «Мистецькому Арсеналі» у 2016 р.; участь України у Венеційському бієнале та ін. Синергетична комунікація суто культурних проєктів у місті та селі. Моніторинг відповідного дискурсу в національних

медіа свідчить про переважно вторинність культурної тематики. Інтерпретація культурологічного дискурсу в умовах подальшого розвитку інформаційного суспільства потребує додаткових тематичних тренінгів, майстер-класів, фахових консультацій щодо векторів культурного руху, створення дискусійних клубів митців і журналістів. Діалог бізнесу і культури повинен сприяти проведенню не лише гала-концертів мега-зірок, перформенсів та інсталяцій світового мистецтва, а й діалогу з власниками, топ-менеджментом телеканалів, нових медіа про важливість створення різних медійних проєктів, зокрема, програм, організації ток-шоу, де йшлося б про майбутнє культури, іноваційні стратегії, пропагування книги, театру, синтетичних мистецтв. Європа та світ потребує креативних українських культурологічних проєктів.

**Summary.** *The communication strategy is always necessary for successful promotion of cultural project or event. The television audience is top-priority in Ukrainian realities of nowadays. It is also important to consider the cooperation with new media. The effectiveness of communication is the ability to generate the messages about culture and present them soft sell to the public. The interpretation of narratives about Ukraine in the plane of glocalization of communication, i.e. a combination of national and global, is discussed in various professional groups. The interrelation between communication, identity, innovations is often the main topic. The strategizing of communication in the field of culture, as an innovative public policy activity, includes the promotion of legislative initiatives and patronage of their adoption. The interpretation of cultural discourse in the context of further development of the information society requires additional topical trainings, workshops, professional advices on the vectors of cultural movement, initiation of public discussion platforms for artists and journalists.*

**Ольга Овчарук**

кандидат педагогічних наук,  
доцент, професор НАКККиМ, доктор філософії (PhD),

## **Людина постмодерну в культурологічних інтерпретаціях українського гуманітарного дискурсу**

Посттоталітарні трансформаційні процеси в українському суспільстві наприкінці XX – початку XXI ст. спричинили активізацію гуманітарного наукового дискурсу щодо визначення антропологічного ідеалу майбутнього на основі поєднання як некласичної, так і постнекласичної парадигм пізнання. Це уможливило залучення

новітніх підходів та методологій для дослідження таких складних феноменів як людина та культура.

У наукових розвідках представників та послідовників Київської світоглядно-антропологічної школи (Є. Андрос, Є. Бистрицький, І. Бичко, М. Булатов, А. Єрмоленко, В. Іванов, С. Кримський, В. Лях, В. Малахов, С. Пролеєв, В. Табачковський, Н. Хамітов, В. Шинкарук, О. Яценко та ін.) феномен особистості розглядається через зв'язок всезагального плану культурного життя та індивідуального буття людини. Культура постає як передумова виробництва та відтворення особистісного відношення до світу. Відтак, людина виступає як суб'єкт пізнання та духовної практики, а її осмислення стає продуктивним крізь призму трансцендентного образу культури як особливої реальності, що виходить за межі того, що відноситься до природних умов людського існування у світі.

Важливим для вітчизняного культурологічного дискурсу став підхід, орієнтований на моделювання «людини культури» як проєкту людської особистості у дослідженнях, присвячених вивченню національного характеру. У працях сучасних українських вчених (А. Бичко, І. Бичко, В. Горський, С. Грабовський, С. Кримський, В. Малахов, І. Надольний, М. Попович, С. Пролеєв, В. Скуратівський, В. Табачковський, Г. Чміль, В. Шамрай, А. Швецова, В. Шинкарук та ін.) національний характер розглядається як своєрідне, специфічне поєднання загальнолюдських рис, конкретних історичних та соціально-економічних умов буття нації, які проявляються у ціннісному ставленні до навколишнього світу, а також у культурі, звичаях, обрядах тощо. Саме національний характер, як один з первинних засобів самоусвідомлення людиною себе у світі, стає чи не першою формою «включення» історії людей у життя людського індивіда, а його вплив на подальшу долю людини має вирішальне значення. Культурологічна настанова у розумінні національного характеру полягає в усвідомленні національного характеру як особливої культурного ейдосу – вимогою культури до психологічного складу індивідів.

Апелювання до постмодерного дискурсу стало виразною ознакою наукових розвідок вітчизняних дослідників, поява яких демонструє прагнення представників гуманітарної думки осмислити нові умови існування людини за допомогою постнекласичної методології пізнання та відповісти на виклики, що постали перед людиною в нових для неї умовах існування. Серед методологічного інструментарію, виникнення якого пов'язано із появою постнекласичної науки, можна виділити комплекс наукових принципів, що складають цілісну діалогову парадигму. Її виразно демонструють дослідження

відомих українських вчених-діалогістів: (Є. Більченко, В. Даренський, М. Зайцев, В. Личковах, В. Малахов, М. Попович та ін.), у яких взаємовплив діалогічної філософії та культурологічної методології спрямований на розкриття сутності ідеального і/або типового зразка людини сучасної культури.

Отже, культура постмодерну активно творить нову людину із відповідним світоглядом, світосприйняттям, новим типом мислення, цінностями та ідеалами. Процес осмислення людини майбутнього – людини «афтер-модерну», «пост-модерну», «постлюдини», «людини універсальної» тощо у вітчизняній гуманітаристиці тільки розпочато. Це створює підстави для формування актуального напряму досліджень сучасної культурологічної думки.

Трансформаційні процеси в українському суспільстві наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. спричинили активізацію гуманітарного наукового дискурсу щодо визначення антропологічного ідеалу майбутнього. У наукових розвідках представників Київської світоглядно-антропологічної школи людина виступає як суб'єкт пізнання та духовної практики. Особливого значення набув підхід, орієнтований на моделювання «людини культури» як проекту людської особистості. Він був сформований у дослідженнях, присвячених вивченню національного характеру. Серед методологічного інструментарію, виникнення якого пов'язано із появою постнекласичної науки, можна виділити комплекс наукових принципів, що складають цілісну діалогову парадигму. Все це дозволяє осмислити нові умови існування людини за допомогою постнекласичної методології пізнання та відповісти на виклики, що постали перед людиною в нових для неї умовах існування.

**Summary.** *The transformation processes in Ukrainian society in the late 20 – early 21 century. causing activation of humanitarian scientific discourse on the definition of anthropological ideal future. In scientific quests representatives of Kyiv anthropological school person acts as subject knowledge and spiritual practice. Of particular importance acquired based approach to modeling of «human culture» as a project of the human person. It was formed in studies on national character. Among the methodological tools, the occurrence of which is associated with the appearance Postnonclassical science can identify complex scientific principles that make up a complete interactive paradigm. This allows you to understand the new conditions of existence of man through Postnonclassical methodology and knowledge to meet the challenges facing the new man in her habitat.*

**Олександра Олійник**

*кандидат культурології, завідувач відділу науково-творчих досліджень  
з теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України*

## **Інтерпретація інституційної теорії мистецтва в сучасній науковій практиці**

Інститут культури визначається як сфера, що включає соціальну організацію продукування, поширення та посередницького представництва культурних продуктів і послуг, з одного боку, і самоорганізаційні форми культурно-мистецького середовища (академії, гільдії, школи та творчі об'єднання тощо), – з іншого. Важливим для розуміння інституалізації культури є соціально-економічні відносини, особливо найдавніші його види – меценатство й інші патронатні форми, що стали закономірним наслідком послаблення соціальної залежності мистецтва від влади – церковної або державної і передбачали водночас незалежність праці і соціальну невизначеність.

Зміна соціальних взаємин на користь «свідомого обміну» докорінно змінює принципи соціального самовизначення і «патрона» і водночас зумовлює появу специфічної організаційної форми і економічної системи. Вернер та інші автори в статті «Cultural Institutions Studies: Investigation the transformation of cultural goods» розрізняють чотири основні аспекти дослідження інституалізації: культурний сектор (працівники культури, культурні інституції та культурне виробництво, гендерні питання, медіа, технології тощо), культурна політика (законодавча мережа, політичні структури, макроекономічні умови), економіка культури (культурні блага, обсяги культурного виробництва, зайнятість, спонсорство і благодійність) і публічна сфера (сприйняття та споживання культурних благ, види мистецтва в публічному просторі, культурна ідентичність і громадське суспільство, культура і політичні артикуляції).

Предметне поле дослідження інституалізації культури охоплює інтерпретацію культури і оцінювання, соціальні відносини в межах культурних практик, взаємодію окремих організацій культури, економічний обмін продуктів і послуг культурного призначення, умови професійної практики (зокрема освітня галузь), аналіз культурної політики. Цей сучасний міждисциплінарний підхід передбачає скрупульозне і наскрізне комплексне вивчення феноменів культури і соціокультурних процесів, і дозволяє переглянути ряд теоретичних розробок ХХ сторіччя, зокрема й інституційну теорію мистецтва Дж. Дікі, покликану описати інституційну структуру художньої діяльності, а головним об'єктом якої є термін «світ мистецтва», в яко-

му філософ об'єднує чотири поняття: «художник», «твір мистецтва», «публіка» і «система», коректне розуміння кожного з яких є неможливим поза загальним контекстом. Важливим залишається пошук відповіді на запитання: які предмети і чому вважаються творами мистецтва в певній культурі, в окремий історичний період та у визначеній суспільній групі, й інституційна теорія мистецтва для подібних досліджень є важливою вихідною робочою формулою, що не має абстрагуватися від естетичних переживань і якісних та структурних рис мистецьких предметів. Теоретик культури Р. Вільямс у 2-й половині ХХ ст. зауважив, що саме рівень інституалізації, сформований у конкретному соціоісторичному, суспільно-політичному контексті є важливим критерієм визначення організаційної специфіки різних типів суспільств і функцій культури і мистецтва в них.

**Summary.** *«Institute of culture» is defined as an area that includes the social organization of production, distribution and representation mediation of cultural products and services, on the one hand, and self-organizing forms of cultural and artistic environment i.e. Academy, guilds, schools and the creative association, etc. – on the other. Important for understanding the institutionalization of culture is a socio-economic relations, particularly its oldest modes – the patronage and the other forms of charitable support that became a consequence of the weakening of social dependence of the art from the authorities – church or state, and stipulated the development of independent labour and social uncertainty. Changing social relations in favor of «deliberate exchange» radically changes the social principles of self-determination and «patron» and at the same time causes the appearance of specific organizational forms and economic system. Important is the answer to the question: what objects and what are considered works of art in a particular culture, in a particular historical period and the definition of social groups, and institutional theory of art for such research is an important basic formula that does not distract from the aesthetic experience and quality and structural features of art objects.*

**Світлана Оляніна**

кандидат архітектури, доцент,  
завідуюча відділом Інституту культурології НАМ України

### **Символічна концепція царських врат XVII – XVIII ст. із зооморфними мотивами в композиції**

Серед варіантів оформлення царських врат найбільш загадковими за символічним змістом є композиції із зооморфними мотивами в декорі. Репертуар цих мотивів не був широким і складався з

фігур левів, аспідів, дельфінів, орлів, голубів, а також узагальненого образу птахів. Схема розміщення зооморфних мотивів була така: у долішній частині містилися парні фігури або личини звірів, у завершенні врат – птахів. Пам'ятки свідчать, що більшого поширення набула традиція розміщення лише однієї пари тварин на ступках: або птиць угорі, або звірів у долішній частині. Однак збереглися царські врата, у яких птиці та звірі введені одночасно. Прикметно, що зображення тварин трапляється лише на вратах, що містять ікони «Благовіщення» і євангелістів.

Схема розміщення зооморфних мотивів і медальйонів з іконами в загальній композиції майже точно відтворює трирівневу структуру Світового дерева. Прямих аналогій до цієї композиції в християнському мистецтві України XVII–XVIII ст. немає. Відтак поява на вратах українського іконостаса XVII ст. Світового дерева з інтегрованими в його структуру образами «Благовіщення» та євангелістів змушує убачати в цьому втілення спеціально розробленої концепції, яка і стала підґрунтям для утворення такої іконографії. Тож композицію Світового дерева на царських вратах українських іконостасів XVII–XVIII ст. слід вважати автохтонною. Ключем для прочитання смислу такої композиції є сюжет «Благовіщення». Сенса Благовіщення в християнському богослов'ї тісно пов'язаний з темою Завіси ветхозавітного храму, яку ототожнюють із плоттю Христовою. Значення і функції Завіси були перенесені спочатку на вівтарну огорожу, а пізніше на іконостас. Це дає підстави вбачити додаткові смисли в програмі царських врат із «Благовіщенням» і євангелістами. Як відомо, таку іконографію інтерпретують як візуалізацію ідей Втілення і Жертовності, що представляла картину світу у новозавітній історії, тобто християнську картину світу. Водночас розміщення «Благовіщення» на царських вратах переносить на них значення Завіси, як плоті Христової і вказує на двері як на образ Христа. Така інтерпретація, на нашу думку, узгоджується з метафоричним висловом Спасителя «Я є двері» (Ін. 10:9). Іншими словами, царські врата із «Благовіщенням» можуть тлумачитися як своєрідна алегорія образу втіленого Бога у створеному Ним матеріальному світі.

Цей зміст прочитується ще чіткіше, коли описана іконографічна схема накладається на композицію Світового дерева: тут найдавніший пласт уявлень про просторовий устрій всесвіту поєднується з християнським вченням про світобудову як творіння Боже, а також з ідеєю про оновлений образ світу, що утвердився після Хресної Жертви Спасителя. Тобто на вратах із Світовим деревом в композиції – візуалізована онтологічна модель універсуму, що існує у християнській свідомості.



Підґрунтям для виникнення подібної іконографічної програми на вратах стали історичні реалії України XVII ст.: необхідність відстоювати ідеї православ'я після Берестейської унії. Переконливим аргументом у цій полеміці була артикуляція факту збереження українською церквою традицій кафолічної Єрусалимської церкви. У цьому культурному контексті ідеї істинної картини світу, сформульовані православ'ям, стають особливо актуальними. Проілюструвати комплекс цих важливих тверджень у скороченій образотворчій формулі дозволяв мотив Світового дерева, який був найбільш виразним і прозорим образом світобудови за змістом.

Зникнення зовнішніх факторів, які призвели до появи такої схеми в іконографії царських врат українських іконостасів у XVIII ст., пояснює поступове припинення її використання.

**Summary.** *The paper deals with the Royal Doors of Ukrainian iconostasis of the XVII – XVIII centuries, the composition of which includes a motif of the World Tree. Proposed by the reconstruction of their meaning. It was revealed that finishing the Royal Doors with the motif of the World Tree and integrated into its structure icons «Annunciation» and evangelists, represents the image of the true picture of the world, updated after sacrifice of the Cross of the Saviour. This compositional formula occurs in Ukraine in the XVII century in the context of inter-faith debate. The disappearance of the external factors that have led to this composition explains the phasing out of its use in the iconography of the Royal Doors in the iconostasis of the XVIII century.*

**Олена Онуфрієнко**

кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української мови, літератури та культури факультету лінгвістики НТУУ «КПІ»

### **Біографія модерного автора в культурному контексті доби**

До сьогодні майже не досліджена проблема взаємовпливу і взаємозв'язку творчої і життєвої біографії митців, письменників, поетів. Але відомо, що «мистецтво, яке є першопочатковим предметом життєвих зусиль особистості, її метою, поступово перетворюється в засіб творення життя цією особистістю» [5, с.373]. Студії над творчими, життєвими біографіями – це поглиблене вивчення життя і творчості митців під певними кутами зору, які дають відповіді на багато запитань стосовно становлення особистості і творчої, і людської та її впливу і ролі в культурно-історичному процесі певної епохи. Звернення до наукової біографії на відміну від традиційних життєписів

(літописів, хронологій та подібне) дозволяє теоретично систематизувати та документально опрацювати об'єктивні знання про життя та творчість митців.

Слід зауважити, що біографія, як культурна форма, тема майже не розроблена. Це, зокрема, стосується наукової біографії Лесі Українки як модерного автора на межі століть, тобто Митця в ситуації *fin de siecle*. Давно відомо, що творчість поетеси створювала різкий дисонанс з епохою, яка ще була патріархальною, а поетеса вже творила за законами «нової школи», за словами Івана Франка. М. Євшан зазначав, що «вона стоїть одинока в нашій літературі і дає нам один твір за другим, твір пересичений високою культурою душі та серця і повний великого поетичного пориву ...сучасна громада не може ще поспіти за тою культурою, яка міститься в її творах. Тому на вплив їх можна сподіватись тільки у майбутньому» [4, 155]. Отже, Лесі Українці належить особливе місце в українській літературі й культурі. Тут не можна оминати питання співвіднесеності літературних явищ із свідченнями іншого рівня: родовід, походження, сімейний стан, здоров'я, друзі, односторонність та подібне. Ці свідчення відкривають систему соціального життя митця, його зв'язки із суспільством, адже успіх у творчості часто залежить від підтримки чи спротиву, тоді створюється певна система оцінок літератури, яку Р. Якобсон окреслює як «критерії літературності». Вивчаючи співвіднесеність творчості з соціальним, культурним оточенням з'ясовуємо, як формувалася, розвивалася чи деградувала письменниця і тепер він постає перед дослідником не як портрет, а як особистість, що жила в певних культурно-історичних та соціальних умовах. Звичайно, тепер через біографію митця розкривається суспільство і культура в складних взаємозв'язках і розмаїтті можливостей. Дуже продуктивним у вивченні біографії та формуванні наукової біографії стає методика культурної антропології, яка зосереджується на взаємозв'язку та взаємовпливах, на єдності творчої та життєвої біографії у культурному контексті і розглядає становлення митця як феномена культури.

Леся Українка своїм життям і творчістю являє такий феномен, а метод наукової біографії, який розробляє і теоретично систематизує об'єктивні знання про взаємовплив і взаємопов'язаність життя і творчості поетеси, дозволяє відтворювати епоху і особистість в ній. Завдяки науковій біографії ми можемо заглибитись у творчий феномен поетеси і на основі буттєвих, філософських, естетичних, художніх закономірностей, нею сформованих, пояснити його. Зрозуміло, що життя Лесі Українки здійснювалось в певному культурно-історичному контексті, і факт життя потрібно відрізняти від факту біографії.

Г. Вінокур у праці «Биография и культура» зазначав, що будь-який культурно-історичний факт лише тоді може стати біографічним, якщо особистість, біографія якої реконструюється, був пережитий і певним чином нею інтерпретований, що проявилось у творчості. Зауважимо, що переживання історично – культурного факту у таких постатей, як Леся Українка, відбувалося «не в узком психологическом смысле, а как событие осмысления, означивания, именованія личностью себя, в соотнесении с ценностями культуры» [3, с. 57]. Мова про особливу біографію, біографію як культурну форму, яка має бути не просто описана, а пояснена. Оскільки йдеться про наукову біографію, то це «биография в смысле такого жизнеописания и жизнеобъяснения, которое соответствует принципам, методам и критериям научного исследования» [6, с. 78]. Але без художньої образності, літературної нарації та інших засобів наукова біографія не може бути створена, цей синтез лежить в її основі, адже «увлечение «научностью» в биографии без соответствующих предварительных методологических изысканий – это дом, построенный на песке» [2, с. 68]. Зрозуміло, що кожна особистість, про наукову біографію якої йдеться, вимагає індивідуального підходу та лише їй властивій методології пояснення та опису, врахування особливостей того соціально-культурного контексту, в межах якого здійснюється життя певної мистецької постаті. Створенню такої наукової біографії, де з'ясовано особливості життєтворчості і аспекти творчого процесу, «должна предшествовать в некотором смысле априорная реконструкция идеализированной модели творческой личности этой культуры. Созданная концептуальными усилиями исследования модель субъекта творческой деятельности охватывает в концентрированном и неповторимом виде специфику культуры, свидетельства собственной целостностью о типическом и индивидуальном в их слитности, в их исторической определенности, каждый раз воплощаясь в отдельных персонажах мистерии познания. Такая реконструкция – теоретическое основание научного жизнеописания» [2, с. 63]. Науковий життєпис передбачає певну структуру, яка складається з таких елементів: загальне, як аналіз соціологічних детермінант, особливе, як визначення особистості у контексті певного соціуму, одиничне або індивідуальне, тобто безпосередня сутність «я».

Отже, створюючи наукову біографію Лесі Українки, слід зробити реконструкцію її творчої особистості у взаємодії з культурно – історичним контекстом. Не випадково, дослідники виявили взаємозалежність типу біографії від певної культурно-історичної епохи. Тут вже йдеться про біографічну свідомість епохи, яка впливає на ство-

рення певної моделі життя тієї чи іншої постаті. Опинившись на розломі патріархального, позитивістського народництва та нового, модерного світу Леся Українка свідомо свого вибору – це шлях національного поета, що вирвався за межі своєї епохи і відкриває шлях своєму народу у майбутнє. Усвідомлюючи своє призначення, вона, – писала Ліна Костенко, – «виокремлюється на небосхилі української культури не лише своєю геніальністю, а і своєю самотністю». І саме тому її власне життя стає тим духовним пошуком, який дозволяє шукати шляхи впливу мистецтва на реалії життя. Звідси галерея світових образів та низка світових сюжетів, через які поетеса проникає у сутність того, що відбувається на її Батьківщині, чим продукує розвиток української культури та літератури і виводить її на обшир європейської культури, тим самим повертаючи Україну світові. Таким чином, витворюючи своїм життям і своєю творчістю модерну Україну, Леся Українка торувала їй шлях від бездержавності до нового життя.

### ***Література***

- 1.Блок Вл. Потребность в искусстве.- М.: 1987. – 253 с.
2. Валевский А. Л. Основания биографики . – К.: 1993 – 195 с.
- 3.Винокур Г. Биография и культура. М.:1927.
- 4.Свшан М.Критика; Літературознавство; Естетика/Микола Остапович Свшан. – К.:Основи, 1998. – 658.
- 5.Кривцун О. А. Эстетика :Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
- 6.Ярошевский М. Г. Биография ученого как науковедческая проблема. – М.:1974. – 223 с.

**Олександр Петік**  
*студент НТУУ “КПІ”*

### **Сучасний шкільний підручник: співвідношення візуального і текстового компоненту**

Інформаційна доба виявляється у візуалізації різних сторін життя, зміні у сприйнятті традиційної текстової інформації, про що свідчать численні дослідження соціологів, педагогів і психологів. Дитина 21-го століття отримує інформацію з багатьох джерел, а мультимедійні засоби змалку привчають її до надання переваги саме ілюстративним образам.

Серед підручників особливою складністю підготовки, з огляду на сувору диференціацію за віком, педагогічні, психологічні і технічні вимоги, відзначаються шкільні підручники. Згідно з Державними

санітарними нормами і правилами «Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей» у виданнях для учнів середніх і старших класів ілюстрації мають займати не менш як 20% площі. Та навіть з побіжного аналізу педагогічної літератури можна зробити висновок, що такого співвідношення недостатньо.

Підручник 21 століття, на думку дослідників (див. напр.: О. Жосан, М. Беляєва, Р. Маєр та ін.), має значно відрізнятись від попередніх аналогів у бік більшої ілюстрованості та надання ілюстраціям ширших функцій. У цьому контексті метою роботи постає аналіз міри ілюстрованості чинних підручників: кількості, якості ілюстрацій, різновидів ілюстрацій, їхнього функціонального призначення.

Середній шкільний вік, відповідно до державних стандартів, охоплює 5-9 класи. Це класи, в яких дитина, по закінченні початкової школи, знайомиться з різними предметами, кожен з яких має свою специфіку. Об'єктом дослідження обрано підручники для середньої школи, зокрема пропедевтичні підручники, як такі, що вимагають найбільшої уваги у доборі ілюстративного матеріалу з огляду на необхідність ознайомлення, введення дитини в дисципліну. Учнів мало стимулює простий перелік історичних подій і фактів; натомість вони реагують на емоційні імпульси та хвилюючі "історії", які зацікавлюють та сприяють усвідомленню свого місця у сучасному світі. Таким чином ми бачимо необхідність використання ілюстрацій у підручниках, передусім пропедевтичних, як інструменту для створення наративу нарівні з текстом.

На практиці в сучасному українському підручнику домінує текст. Німецький вчений Р. Маєр, досліджуючи українські підручники з історії, зауважує, що обсяг ілюстративного матеріалу в них не перевищує 50 відсотків (а в деяких підручниках і 10), у той час як у новітніх підручниках, виданих у Західній Європі, цей показник сягає 75%. Р. Маєр також зазначає низькі якість і рівень технічного виконання ілюстративного матеріалу навіть там, де його достатньо: зокрема мап, таблиць і діаграм. Ілюстрації переважно виконують супровідну функцію, їх не використовують як "джерело", як інструмент для створення наративу.

О. Жосан пропонує таку класифікацію типів ілюстрацій за функціональним призначенням щодо тексту: провідні, які самостійно розкривають зміст навчального матеріалу; рівнозначні, які поряд із основним текстом допомагають глибше та усвідомлено засвоювати зміст навчального матеріалу; обслуговувальні, завдання яких полягає у тому, щоб доповнювати, конкретизувати, емоційно посилювати зміст тексту, допомагаючи ефективному засвоєнню матеріалу.

Але окрім власне ілюстрацій існують і інші види ілюстративних елементів. Так, єдиний стиль книжки створюють макет й елементи оформлення – лінійки, заставки, розміри, розташування картинок.

Для наочності можна використовувати такі прийоми, як піктограму або використання різних кольорів, щоб зробити структуру книжки чіткішою. Водночас слід пам'ятати, що державний стандарт дозволяє використання лише двох додаткових кольорів для друку тексту: червоного та синього.

Для цієї роботи було проведено дослідження восьми пропедевтичних підручників для середньої школи. Аналізовано питомий обсяг ілюстративного матеріалу на визначену кількість сторінок (розворотів) підручника, а також два аспекти його використання: типологія поданих ілюстрацій (фото; малюнок/карта; репродукція твору мистецтва; стиснене графічне зображення інформації; стилізоване зображення/інші елементи верстки) та їх функціональне призначення (самодостатній/провідний ілюстративний матеріал; пояснення текстової частини; створення контексту; стиснене графічне зображення вже поданої раніше текстової інформації; запитання і тести для закріплення засвоєного матеріалу; привернення уваги/інші елементи верстки).

За державним стандартом, навчальні видання залежно від дисциплін поділяють на: гуманітарні (буквар, читанка, видання з мовознавства, літератури, історії, суспільствознавства, психології тощо); математичні (видання з арифметики, математики, алгебри, геометрії, логіки, інформатики тощо); природничі (видання з природознавства, екології, астрономії, фізики, хімії, географії, біології тощо); спеціальні (видання для професійної освіти з механіки, медицини, радіоелектроніки, хімічної технології тощо). Аналізовані для дослідження підручники підібрано згідно з цією класифікацією.

Серед тенденцій, які виявлено в практиці ілюстрування підручників, можна окреслити такі.

- Найбільш ілюстрованими є підручники з природничих дисциплін, таких як хімія, біологія та охорона здоров'я, у той час як найменш ілюстровані математичні дисципліни та окремі підручники гуманітарних (українська/всесвітня література).

- Найбільше фотографій використовують підручники з природничих та спеціальних дисциплін. У згаданих підручниках також подано багато малюнків та стилізованих зображень.

- У категорії гуманітарних підручників переважають малюнки та репродукції, у категорії математичних — стиснене графічне зображення інформації.

- Провідних ілюстрацій, тобто таких, які становлять самостій-

ний ілюстративний матеріал (зокрема графіки, таблиці), найбільше у підручниках природничого та математичного спрямування.

- У підручниках гуманітарного спрямування основними функціями ілюстрацій є створення контексту або стиснене графічне зображення вже поданої раніше інформації (наприклад, хронологічна таблиця).

- З метою пояснення текстової частини найчастіше подано ілюстрації в природничих та спеціальних підручниках.

- Однаково важливими у підручниках будь-якого спрямування є функції привернення уваги та забезпечення цілісного сприйняття видання через елементи верстки.

**Summary.** *Based on methodology constructed by contemporary researcher the study analyses usage and functions of visual component in modern Ukrainian schoolbooks.*

**Оксана Петрикова**

*доцент кафедри академічного та естрадного вокалу  
ІМ КУ ім. Бориса Грінченка*

## **Художньо-творча інтерпретація як складова вокально-сценічної майстерності майбутнього викладача вокалу**

Рівень професійної та фахової підготовки сучасного викладача вокалу особливо виразно виявляється на етапі організації самостійної художньо-творчої діяльності, під час аналізу та художньо-творчої інтерпретації вокального твору.

Творчість – діяльність, результатом якої є створення нових духовних і матеріальних цінностей, а вокальне виконавство як практична діяльність включає не тільки творче оволодіння прийомами сольного співу, а й самостійне «знаходження» вірної, близької до композиторського задуму інтерпретації вокального твору.

Вокально-сценічна майстерність, на думку багатьох дослідників (Е. Абдуллін, Л. Майковська, Ю. Цагареллі та ін.) – це така професійна якість особистості, яка проявляється в художньо-комунікативній, музично-виконавській і художньо-організаторській діяльності, що сповнює художньо-пізнавальні процеси емоційно-образною сферою та стимулює творчі здібності особистості. Вона інтегрує в своєму змісті емоційно-експресивні, художньо-інтелектуальні, художньо-операційні сторони художньо-комунікативної діяльності та надає їй яскраво виражений емоційно-естетичний характер. Адже ця здатність може викликати афективно-естетичні переживання особис-



тості. Саме художньо-комунікативна діяльність, як одна з головних функцій мистецької освіти, і передбачає проведення художньо-творчої інтерпретації обраного вокального твору студентом.

Вокально-сценічна майстерність, а разом з нею і артистизм – це внутрішня свобода майбутнього вчителя, уміння захоплювати собою слухачку аудиторію – професійні здібності, які вимагають систематичної та наполегливої праці під час навчання у ВНЗ мистецького спрямування. Творче самовираження особистості у вокально-виконавській діяльності відбувається на основі особливого настрою психіки студента, всього його організму, налаштованого на винайдення нового, раніше небувалого. Пробудження в студента прагнення до творчості, його оцінного ставлення до виконуваного, психологічне налаштування на роботу над вокальним твором та на її позитивний результат є важливими складовими процесу співу. Таким чином, такі методи та прийоми вокально-виконавської діяльності як: метод залучення студентів до елементів самостійного інтерпретування вокальної музики («Виконавська інтерпретація твору вокального мистецтва», «Театралізована інтерпретація»); прослуховування пісні у виконавських трактовках різних співаків, «Самостійний виконавський аналіз твору»; театралізована інтерпретація музичного твору, поєднання інтерпретації вокального твору з інсценізацією; залучення до ансамблевого співу (зокрема, дуетом) допоможуть у розкритті композиторського задуму завдяки художньо-творчій інтерпретації та ефективно вплинуть на формування вокально-сценічної майстерності майбутнього викладача вокалу.

***Summary.** This article reveals the essence of the concept of vocal and stage mastery, it has been determined that this phenomenon is a professional quality of the individual, which peeps out itself in the art, communicatory, music, performing and organizational activities that imbues art and knowing processes by emotional and presentative sphere and stimulates art skills of the personality. In the main text, it has been outlined methods, techniques and means of forming of appointed phenomenon. In our opinion, in the process of vocal and performing practice, it is preferably to use methods of attracting students to the elements of self-interpretation of vocal music, to the singing in ensemble, to the listening to the songs in performing interpretations of different singers etc. The techniques of working with students as «Performing interpretation of the composition of vocal art», «Spectacular interpretation», «An independent performing analysis of the composition» help to reveal the subject matter of vocal composition.*

## **Концептуально-тематичні етапи розробки оригіналів-макетів архітектурних споруд для оформлення книжок-панорамок**

За матеріальною конструкцією Державний стандарт України ДСТУ 3017-95 визначає книжку-панорамку як підвид книжки-іграшки. «Видання особливих конструктивних форм, призначене для розумового та естетичного розвитку дітей. Розрізняють такі різновиди книжок-іграшок: книжка-ширмочка, книжка-вертушка, книжка з ігровим задумом, книжка-панорама, книжка-витівка, книжка-фігура. Будь-які різновиди інтеграційних моделей книжок-іграшок активізують емоційно-естетичне сприйняття й особистісне пізнання дітьми оточуючого світу, мистецтва, адже саме завдяки співставленню і порівнянню, виділенню спільних і відмінних рис у мистецьких елементах книги стимулюється розвиток художньо-творчих здібностей дитини.

Проаналізувавши типологію підвиду панорамної книжки, можна розробити певний алгоритм виготовлення панорамних конструкцій. Технологічний процес виготовлення друкованого видання складається із трьох основних етапів: 1) додрукарський (підготовчий); 2) друкарський (процес друку); 3) післядрукарський (оздоблювальний). Додрукарський процес включає в себе створення оригіналів-макетів архітектурних споруд для оформлення книжок-панорамок і його можна поділити на такі етапи:

- Пошук ілюстративного матеріалу, який відповідає таким вимогам: 300 dpi, орієнтація зображення (горизонтальна або вертикальна) фасовий ракурс з якого видно всі деталі споруди, відсутність зайвих об'єктів (людей, машин і т. д.).

- Обробка зображень за допомогою Adobe Photoshop, яка передбачає:

- Редагування кольору і експозиції зображення;

- Вирізання споруди з загального фону (за допомогою інструменту швидкої маски) (рис. 1);

- Розподіл зображення на шари, які в майбутньому і будуть створювати плановість панорамного зображення. Визначення шару, який буде нести опорну функцію і розрахунок «клапанів» для приклейки до книжкового розвороту (рис. 2);

- Розрахунок фальцевих згинів і ліній дзеркального сходу зображення для уникнення подальших помилок.

- Обробка зображень за допомогою програми Corel Draw, яка передбачає:

Імпортування шарів кожного з зображень реального розміру в окремий файл програми Corel Draw (рис. 3);

Трасирування зображення зверху тонким абрисом, що передбачає:

а) зазначення якості зображення;

б) зазначення деталізації зображення.

Створення надтонкого абриса кожного з шарів для створення макету і підготовка до лазерної різки зображення.

Подача макету кольорових оригіналів ілюстрацій до друку.

Подача макету зверху тонким абрисом на аналіз машиною для лазерної різки, яка буде відбуватись по роздрукованому макету кольорових оригіналів ілюстрацій.

Таким чином, ми можемо констатувати, що технологічний процес виготовлення книжки-панорамки має чітко визначені етапи, яких рекомендовано дотримуватися при їх виготовленні.

**Summary.** *I was born in 1993 at the capital of Ukraine – Kiev. Learn in Specialized School №135, Kiev (in-depth study of the English language). In 2010 entered in National Technical University of Ukraine «KPI», Publishing and Printing institute Occupation: fine art. I have Additional education: 2005-2009 - Art School №3, Kiev, 2010- Art Studio Solid. 2012.- Art workshop drawing and painting Brahnova. In 2013-2014 finished Design Courses at the School of Visual Communication in the House of Artists. In 2015 work in a company «КТ Україна» designer calving advertising. Now- student of graphic work in the company «Aurora» designer packaging.*

**Віталій Радзієвський**

кандидат культурології, доцент КНУКіМ

## **Маргінальні практики у культурологічному дискурсі**

Культурологічний і філософський дискурси доводять неоднорідність маргінальних практик і домінуючих субкультур як їх епіцентрів. Якщо традиційно у розгляді культурних процесів домінувала позиція про наявність центру і периферії, то за часів постмодерну чимало дослідників (Ж. Бодріяр, Р. Барт, Ж. Батай, М. Бланшо, Ж. Делез, У. Еко, Ж. Лакан, Е. Левінас, Ж.-Ф. Лютар, М. Фуко) переописали її. Так, за децентрації Ж. Дерріди зникає норма і відхилення; у різних, нетотожних й равноправних інстанціях зникає «центр», немає панівної культури. У єдиному культурному полі різ-

новекторні, нерівнозначні явища (традиції народної культури, маргінальні контр- і субкультури тощо) можуть у теорії однаково претендувати на ключові позиції. Більшість субкультур перебувають, переважно, у маргінальній сфері культури.

Територія маргінальних практик традиційно розумілась як межева, прикордонна, тимчасова, перехідна, тенденційна, гібридна (маргінал як культурний гібрид Р. Парка), дезінтеграційна, парадоксальна, девіантна (навіть делінквентна), екстремальна, паразитарна (експлуатація множинності з руйнацією домінуючої культури), десоборна тощо. Трагування субкультур як маргінальних практик з специфічною соціокультурною мобільністю, своїми цінностями і сенсами домінувало у СРСР. Дискусійним є питання (А. Мігунов, О. Старков та ін.) виокремлення «теорії субмистецтв» (кримінальні фольклор, тату, пірсинг та інші девіантні практики), куди б увійшли й анти-, пара- і контрмистецтво. За В. Самойловою, молодіжна контркультура готувала ґрунт для постмодернізму. Субкультури з 50-х рр. як частина мікро- і макромаргінальних практик спровокували і породили появу постмодернізму. Він результат субкультур і їх похідних: плюральності, розмивання оцінок, центру і меж, релевантності у картинах світу, ілюзорності, поліарності, опозиційності тощо. Традиційні субкультури впливали латентно і завуальовано, нові – більш зухвало, агресивно. Звідси «субкультурна антропологія», у т. ч. й у постмодернізмі.

Динамический підхід важливий не лише у енергетичній концепції культурних систем (Л. Уайт) і у синергетиці (Г. Хакен тощо). У вивченні субкультур, особливо вікових і декласованих, актуальні голографічна і квантово-механічна моделі свідомості (І. Цехмістро, В. Налімов), концепція холотропної свідомості вже не лише у межах трансперсональної психології (С. Гроф, К. Уилбер, Р. Уолш, Ч. Тард). Маргінальність та «неповноцінність» характерні для більшості вікових (дитячі, молодіжні тощо) субкультур. Маргінальність у іншій якості є у аномії, а у трансгуманістичних практиках вона є надто побічною (часто репрезентанти не вважають себе маргіналами). Люди «перекроюють» тіла, засвідчуючи проблеми серединних рівнів свідомості й культури (у т. ч. дивних «фантастичної», «постсучасної», «алегоричної» культурологій і «культурологічної естетики»). Певною мірою, люди є «вічними маргіналами»: всі знаходяться у стані змін, пошуку, деградації чи вдосконалення. Субкультурологія, як сфера дотична до маргінології, співвідносна до гіпер-, мета- і мегасистем й у контекстах теорій П. Анохіна, Є. Ільєнкова, О. Малюти, Е. Море-на тощо. Окреме питання антисубкультури, субкультури-примари і «неправдиві» субкультури як бази девіантної субкультурології

(О. Змановська). Її підхід як доктора психологічних наук редукує, майже нівелює «маргінальну культурологію» і «маргінальну теорію цивілізацій». Питання маргінальної, девіантної, екстернальної і лімінальної (В. Тернер, М. Еліаде і т. д.) культурології близькі до проблем субкультурології.

Маргінальні практики повільно стають генеративною засадою повсякдення і епіцентрами трансформаційних процесів з широкою конфігурацією дій і засобів.

*Summery. If traditionally in the examination of cultural processes dominated position on the existence of the center and the periphery, in the times of postmodernism, many researchers have rethought it. Questions arise as marginal, deviant, and other lamnalco («fantastic», «postmodern» and «allegorical») of cultural studies, which is close to subcultural. Subculture from the 50-s as part of the micro - and macromarketing practices gave rise to postmodernism. It is the result of subcultures and their derivatives: pluralist, erosion assessments, the centre and the borders etc.*

**Світлана Садовенко**

*кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник, доцент,  
завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу ІМ КУ ім. Бориса  
Грінченка, м. Київ*

## **Герменевтико-діалогічний дискурс інтерпретації хронотопу української народної художньої культури**

Оскільки поняття «хронотоп» як ключова ознака картини світу в контексті культури, сформоване в надрах традицій «бахтініани», важливим напрямом дослідження просторово-часових реалій української народної художньої культури нам уявляється діалогічна філософія та генетично пов'язана із нею герменевтика (від грец. ερμηνεύειν – тлумачити), як традиція діалогічної інтерпретації текстів. Сучасна діалогістика представляє собою вияв синкретичності наукового мислення, займаючи транскордонне положення між провідними парадигмами сучасного наукового пошуку: позитивізмом, герменевтикою, критицизмом, постмодернізмом. Перша, позитивістська, шукає закономірності, відмовляючись від естетичної специфіки мистецтва, друга, «розуміюча» (герменевтична, інтерпретативна), до якої найбільше тяжіє філософія діалогу, – прагне визначити суб'єктивні смисли твору, третя – критична – визначає соціально-класові залежності й диференціації, четверта – постмодерністська – аналізує аудиторії та сприйняття мистецтва у зв'язку

з явищем зростаючого консьюмеризму та його впливу на соціальну ідентичність.

Діалогічність, як методологічний принцип аналізу відповідає загальним особливостям новітнього українського хронотопу. У формуванні світового й, зокрема українського, соціокультурного простору загальнолюдської значущості набув діалог культур Заходу і Сходу, в якому саме Україні випало відігравати характерологічну роль. Це пов'язано з тим, що Україна географічно є «своєрідним плацдармом перетинання культур Сходу і Заходу, Європи й Азії. З давніх часів точиться процес перехрещення і синтезування східних і західних культурних традицій. Подібні процеси ведуть до потреби посиленого діалогу культур різних народів у самій Україні. Вони позитивно позначилися на формуванні загальнолюдських цінностей. Але ці процеси не могли не позначитися на характері культури України. Сьогоднішні культурні глобалізаційно-цивілізаційні процеси несуть певні ризики й загрози існуванню національних, ментальних ознак української культури» (В. Шейко). Спрямування навіть у замаскованому вигляді на уніфікацію й стандартизацію різномірних етнокультурних складників політики «формування культурної єдності» увійшло в суперечність з потребою збереження культурного різноманіття в Україні, не знайшовши запобіжників і не убезпечивши, культурне розмаїття від «витіснення у регіонально-етнічні резервації з подальшою муміфікацією у вигляді такої собі «шароварщини» (за Т. Метельовою). Сучасний етап розвитку діалогічної парадигми характеризується унікальним світоглядним статусом, адже тільки в інформаційному суспільстві кінця XX – початку XXI ст. концептуальна парадигма діалогу набула характеру аксіологічного пріоритету, який віддзеркалює кризу і перспективи розвитку культури, що призводить до перетину існуючих проблем в полі діалогістики і моделюванню комплексних моделей діалогічних досліджень.

Хронотоп як стрижень цієї системи виконує функцію встановлення зв'язку між картинами світу минулого і сучасного, традиційною та інноваційною світоглядними моделями. Крім того, як структура часопростору хронотоп має два вияви: зовнішній (реальний регіонально-історичний контекст буття народної художньої культури) і внутрішній (ідеальний уявний образ топосу та хроносу всередині семантичного поля української народної художньої культури).

З точки зору діалогічної філософії текст української народної художньої культури як хронотопний тип культурно-історичної цілісності, є простором діалогу культур як процесу взаємопроникнення смислів різних традицій, що збагачує, але не підмінює місцеві

потенції розвитку. Просторово-часова модель, як спільний смисловий орієнтир для суб'єктів української народної художньої культури, виконує роль Третього у взаємодії Я та Іншого.

Отже, специфіка національного дискурсу діалогічного хронотопу виявляється у прикордонному характері етнічної ідентифікації українців між Сходом і Заходом, формою рефлексії стосунків між якими постає екзистенційне порівняння. На рівні художнього хронотопу народної культури це виявляється як нескінченний процес зіткнення просторово-часових моделей різних мистецьких традицій, стилів і напрямів (за діахронією та синхронією: від епохальних до регіональних варіацій і локальних топосів), поєднаних на автентичній основі культурних універсалій, що дозволяють українську народну художню культуру як історичну цілісність, включати у контекст світової цивілізації.

***Summary.** This article reveals the specifics of the national discourse of dialogue-space, manifested in border nature of Ukrainian ethnic identification between East and West, a form of reflection of relations between them there is existential comparison. On the level of artistic chronotope popular culture is manifested as an endless process of collision of space-time models of various artistic traditions, styles and trends, combined based on authentic cultural universals that allow Ukrainian folk art culture as the historical integrity, included in the context of world civilization.*

**Ілона Сиваш**

*магістр, аспірантка НАКККиМ*

## **Інтерпретації в етнодизайні (на прикладі класичного виду українського мистецтва – народної вишивки)**

У наш час народне декоративно-прикладне мистецтво особливо інтенсивно розвивається в сегменті домашнього ремесла та художніх промислів. Як результат творчої діяльності народу воно тісно пов'язане з побутом, тому й має головним чином прикладний характер. Для народного декоративно-прикладного мистецтва характерний постійний зв'язок з традиціями минулого, в ньому знаходять відображення ті соціально-економічні та культурні зміни, що відбувалися у житті народу в процесі його історичного розвитку. Особливо яскраво і глибоко це проявилось в процесі відродження української народної культури в умовах незалежності.

Узагальненість художнього образу, стилізація і умовність орнаментальних форм, яскрава декоративність та композиційна ясність



– все це ознаки, які завжди були притаманні народному мистецтву. У цьому сенсі виняткове місце посідає вишивка – класичний вид українського народного мистецтва, що розкриває невичерпне багатство творчих сил народу, вершини його мистецького хисту. Веселкове багатство художньо-емоційних рішень української народної вишивки зумовлено тим, що вона широко виступає в різноманітних варіантах – як прикраса тканин одягового, побутового, інтер'єрно-обрядового призначення.

Численні дослідження багатьох вчених – фахівців етнодизайну таких як професори Є. А. Антонович, Л. О. Паславська, А. Д. Жирнов та ін. свідчать, що вишивкою займались майже в кожній селянській хаті. Вишивки на тканинах і шкірі не могли довго зберігатися. Зношувались вишиті речі, але узори з них повторювались, перефразовувались, видозмінювались. Зрештою, відбувалася інтерпретація традиційних символів та орнаментів. До узорів, які були створені раніше, майстрині додавали нові мотиви, кольорові акценти, стилізували вже відомий орнамент і в загальному вимальовувалась співзвучність своєму часові, складні орнаментальні композиції.

І в наш час вишивка – це унікальне мистецтво народної графіки. Характерно, що у вишивці наглядніше і переконливіше, ніж в інших видах мистецтва, можна спостерігати народний стиль розміщення мотивів на лінії, яку в народі називають «стежиною», «дорогою», «бігунчиком». Ці лінії стеляться на тканині рівно, зубчастими або хвилястими виступами, строго організуючи в лінійно-стрічковому ритмі безліч мотивів, образів, знаків. У вишивці найглибше відображене орнаментальне багатство народного мистецтва, вона дає численні зразки унікальних композицій, неперевершених за рівнем художнього трактування в інших видах народного мистецтва. В ній втілено чудеса народної вигадки, фантазії, відображено народне бачення краси землі, природи, сонця, людини.

Сьогодні вишивка розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції – естетичну, пізнавальну, комунікаційну. Це улюблений народом вид мистецтва, який зберіг, доніс до нас і стверджує подальший розвиток орнаментальної графічної живописної культури народу в прекрасних інтерпретаціях сучасних майстрів.

**Summary.** *Comprehensively characterized the classic style of Ukrainian folk art - embroidery. The main features of a modern interpretation of traditional symbols and patterns based on the generalization of the images, stylization and compositional transformations known ornaments that allows you to create embroidery tune with modern motifs.*

**Валентина Телеуця**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач відділу культурної політики УЦКД*

## **Сучасна інтерпретація символів у фольклорному тексті Подунав'я**

Важливу роль у процесі формування сьогодення відіграє посилення уваги до нематеріальної культурної спадщини як однієї з форм національного мистецтва, яка має лише їй притаманні риси, що відображають світогляд народу, його вірування, звичаї та обряди та визначають місце і роль культури певної нації, не лише в плані вивчення, але і в плані впровадження її у сучасне життя на нинішньому щаблі розвитку суспільства.

Багатовікова історія української народної пісні, її невичерпне багатство, її духовна сила сприяли закріпленню в ній великої кількості понять-символів, у яких відображалися найрізноманітніші сторони життя українського народу. Усі явища, предмети, жива природа, що оточували з давніх-давен людину, і від яких залежало її існування, переосмислювалися, перевтілювалися, узагальнювалися і набували символічного значення, а згодом – інтерпретувалися. Найбільш сприятливим середовищем, де створювалася і зосереджувалася загальнонародна символіка, була обрядова пісня (календарного та родинного циклів).

В українському календарному фольклорі символи-архетипи виражають універсальні архетипні структури і національну їх специфіку, тобто національну інтерпретацію (у варіативності і ритуально-міфологічній визначеності кожного).

Враховуючи розповідний характер багатьох дійств весільного обряду, зазначаємо, що найдавнішою формою пісень з образами-символами є така, коли символи в піснях даються без розшифровки. Реальним коментарем до них виступає обряд. Відповідно етап весілля можна представити у вигляді формули: пісня + магічна дія = певний етап весілля (розплетення коси, сватання і т. ін.). Пізнішою формою бачиться використання поетичних символів з розшифровою їх значення. Це було необхідно тому, що первинне значення символів не пояснювалось самим обрядом або ж пісні поступово стали виконуватися поза обрядом у такий спосіб утрачаючи своє початкове значення. Спостерігається процес інтерпретації символів обрядової поезії ліричними піснями (частіше родинно-побутовими).

Вважаємо за можливе зосередити увагу на найбільш частотних, на нашу думку, образах-символах у фольклорних жанрах Подунав'я.

Більша їх частина сконцентрована у календарних піснях зимового циклу та весільних піснях. Всі ці образи-символи умовно можна поділити на групи, серед яких найчастотнішими є символи органічного світу, а саме: ботаноморфні символи.

Отже, в систему символів фольклору Подунав'я органічно впливають слова на позначення особливостей природного середовища. Відомо, що природне оточення впливає на формування народної психіки; на українському характері позначилося, зокрема, саме існування широких, неосаяжних степів, лісів, гір. Тому закономірне осмислення українцем природи, пропущене через антропоморфічні уявлення і бачення давніх українців, підтримувалося вірою в магічну силу слова самою особливістю їхнього мислення, в котрому вимір довкілля, зрештою, визначав вимір самої людини, її дій, вчинків. Образ природи в її символічному уявленні створює асоціативне, чуттєве підґрунтя для визначення людської сутності; саме багатомісність символічного значення сприяє об'ємному сприйняттю навколишнього світу. Серед символів цієї групи, поширених у Подунав'ї, одні образи мають традиційну належність до символіки українського обрядового фольклору, інші – в процесі інтерпретації та трансформації, прийшли в український фольклор з обрядової традиції болгар, росіян-старовірів (етнічні групи липован та некрасівців), молдаван, рідше – гагаузів. Це підтверджує думку про певну трансформацію й видозміну обрядових стереотипів свідомості сучасного покоління.

**Summary.** *The thesis must be presented in a modern interpretation of the symbols in the folklore text of the Danube Region. All phenomena, objects, living nature surrounding man since ancient times and on which depended its existence, were reinterpreted, transformed, analyzed and acquired symbolic significance, and subsequently interpreted. Favorable environment, which was created and focused on nationwide symbols, was the ritual song (of the calendar and family cycles). The system of characters of the folklore of the Danube Region organically join the words on the designation features of the natural environment. Among the symbols of this group, common in the Danube Region, some images have a traditional affiliation with the Ukrainian symbolism and ritual folklore, others are in the process of interpretation and transformation, come to the Ukrainian folklore with traditions of Bulgarians, Russians-old believers (ethnic group Lipovans and Nekrasov), Moldovans, at least – of the Gagauz people. This confirms the opinion about a transformation and modification of ritual stereotypes of consciousness of the modern generation.*

**Key words:** *folklore's text of Danube Region, interpretation and transformation, ritual folklore.*

## **Практики ефективного менеджменту в соціокультурній діяльності**

У сучасному світі існує велика кількість установ культури багатопланового характеру, які називають культурно-просвітницькими установами або соціокультурними центрами. Їх діяльність відображає тенденції і прагнення, властиві для «епохи інформації». Завдання цих центрів – безпосередньо брати участь у задоволенні духовних потреб населення та реалізувати фундаментальні положення Закону України «Про культуру».

Центр культури реалізує свою місію у вигляді практичної діяльності, на основі спілкування та творчого супроводу інформаційно-просвітницької, художньо-публіцистичної та культурно-розважальної діяльності. За допомогою різних програм подібні центри реалізують такі основні завдання як розвиток творчості, популяризації і розповсюдження культури. Культурологічні програми, реалізовані головним чином через дискусійні клуби, курси, лекції, кіноперегляди, театральні вистави, виставки та інші форми роботи, враховують потреби різних категорій населення.

З переходом до ринкових умов господарювання відбулося різке погіршення фінансового становища більшості закладів культури, в тому числі й соціокультурних центрів. Адже попри усі зміни, які відбулися в Україні, установи культури і культурна діяльність здебільшого залишаються державними чи керованими державою не тільки на національному а й на регіональному та місцевому рівнях. Зміна господарських умов діяльності примусила установи культури, зокрема соціокультурні центри, шукати нові стратегії та підходи у своїй діяльності. За умов скорочення або повної відсутності державного або муніципального фінансування, установам культури все частіше доводиться займатися фандрейзингом, тобто залученням коштів з різних джерел (в основному приватних), звертатися до бізнес-компаній по спонсорську підтримку і розвивати на прямих діяльності, які користуються попитом у суспільстві, такі як комп'ютерні технології, туристичний напрямок тощо.

Щоб досягти справжнього успіху, менеджерам культури необхідно розвивати різноманітні форми співпраці з бізнесом, зокрема довгострокове стратегічне партнерство, яке буде взаємовигідним як установі культури, так і бізнесу та суспільству в цілому. Таке довгострокове партнерство, яке базується на стратегічно спланованих

маркетингових зусиллях установи культури, з одного боку, і бізнес компанії, з другого, отримало міжнародний термін «суспільно значимий маркетинг» і все більше стає для установ культури дієвим інструментом для успішного розвитку діяльності.

Звичайно, цей напрям діяльності соціокультурних центрів потребує ретельного дослідження, та все ж досвід застосування його соціокультурними центрами Західної Європи та країнами Прибалтики відкриває шляхи і можливості для аналогічних центрів культури в Україні.

***Summary.** We consider the technology of activity of social and cultural centers as strategic partnerships between institutions of culture and business organization. It is emphasized that «cause-related marketing» and more for cultural institutions is an effective tool for successful business. Of course, this activity of socio-cultural centers requires careful study, and yet the experience of its socio-cultural centers of Western Europe and the Baltic States opens the way for similar opportunities and cultural centers in Ukraine.*

**Лілія Фадейкова**

*молодший науковий співробітник*

*Інституту культурології НАМ України*

### **Новітні тенденції у дизайні наукових видань: варіативність виражальних засобів**

Стрімкий розвиток науки, проголошення інновацій і технологій провідною тенденцією нашої доби привертає особливу увагу до форм подання наукової інформації. Ці форми, зокрема традиційні типи видань, зазнали змін: скорочено паперові варіанти і збільшено інформацію в електронному вигляді.

Думка про те, що в науковому виданні найголовніше інформація, а її оформлення, композиція, розташування, супровід ілюстраціями неважливі, видається не зовсім вірною. Навпаки, спостерігається тенденція до увиразнення змісту через візуалізацію.

Традиційно найпоширенішими науковими виданнями є: наукові журнали, збірники наукових праць, монографії. Для цього виступу було проаналізовано виражальні засоби в дизайні періодичних наукових видань з культурології, а також особливості оформлення наукових монографій гуманітарної тематики (літературознавство, етнографія, культурологія, мистецтвознавство). Серед нових тенденцій зауважено розширення обсягу ілюстрацій у зазначених виданнях (фото, рисунки), використання стилізованих шрифтів як ви-

ражальних засобів, варіативність в оформленні колонтитулів.

Особливу увагу привертають обкладинки: на відміну від попередньої настанови до строгих знеособлених форм спостерігаємо тенденцію до вираження індивідуальності автора або підкреслення специфіки теми в доборі ілюстрацій на них. Широко застосовуються фото творів світового і українського мистецтва, колір як увиразнювальний засіб. Проте варто зазначити, що якість підготовки ілюстрацій в деяких наукових видання потребує корекції. Серед причин недостатньої якості можна назвати недотримання стандартів у підготовці видання.

**Марія Цепеннікова**

*асистент Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ «КПІ»*

## **Стилізація та інтерпретація літературного тексту ілюстраторами дитячої книги**

Художники книги, зокрема художники дитячої книги, віддзеркалюють свій погляд на навколишній світ у оформленні ілюстрації, макеті, загальному ансамблі книги.

Кожна дитина – індивідуальність. Подібність за віковими критеріями не утворює вподобання дітей. Дорослий може читати книгу і без картинок, дитина ж – ніколи. Дітей можуть зацікавити навіть графічні історії без жодного слова. Візуальний супровід дуже важливий для дитячої аудиторії при сприйнятті літературного тексту. Це означає, що дитяча книжкова графіка – особливий унікальний жанр в книжковому мистецтві і її потрібно розглядати за окремими принципами.

Ціль доповіді полягає в тому, щоб розкрити особливості характеру виконання ілюстрацій до дитячої літератури та складання образу книги вцілому. Результат творчої діяльності художника-ілюстратора впливає на розвиток дитини, тому принципи утворення художнього оформлення дитячої книги дуже важливі. Сьогодні продовжує бути актуальним розгляд та аналіз попереднього досвіду ілюстраторів, щоб віднайти новий вектор для подачі інформації у вихованні нових кадрів у дитячій книжковій графіці, оновлений спосіб подачі матеріалу, який відповідає вимогам сучасного ритму життя та сьогоденним проблемам.

Стилізація – це поширений прийом, який використовують художники, щоб допомогти автору розкрити задум літературного твору, наблизити читача до подій певного часу. При створенні ілюстрацій до дитячої книги оформлювач керується іншими принципами

при реалізації задуму. Для даного процесу варто вживати інший термін – інтерпретація, а саме – декоративна інтерпретація. Ілюстратор, власне, роз'яснює дитині певні життєві ситуації, про які хотів розповісти автор, художньо-зображувальними засобами. Художник, виконуючи дитячу ілюстрацію, не підбирає стилістику подачі зображень під конкретну епоху (під час якої відбуваються події), він інтерпретує літературну реальність автора крізь призму свого світогляду, свій фантазійний вимір.

Тексти дитячої літератури доволі часто позбавлені опису місцевості та зовнішності героїв. Ілюстратор своєю візуалізацією певного простору (реального чи казкового) створює наратив, за зміст якого несе індивідуальну відповідальність.

У художньому оформленні дитячої літератури спостерігається не лише декоративна інтерпретація життєвої позиції ілюстратора, але й віддзеркалення станкового мистецтва періоду створення ілюстрацій, відлуння державної політики та соціального становища країни художника. Ці фактори визначають не тільки тематику змісту, але й стилістичні особливості ілюстрацій дитячої книги.

Характер декоративної інтерпретації також залежить від методу створення ілюстрацій. Ілюстратор йде двома шляхами при реалізації задуму: або результат має, в першу чергу, стати доробком станкової графіки (задля подальшого експонування на виставках), або – це цілісний книжковий ансамбль, що відповідає головному посылу автора літературного твору.

Складна метафорична мова іноді сюрреалістичних образів художника, в першу чергу, має співпасти з культурним багажем батьків (бо саме вони обирають книги для дітей), які проводять візуальні паралелі з модними тенденціями декоративного та станкового мистецтва своєї епохи.

Важливо окреслити також соновні засоби, що використовують ілюстратори дитячої книги при створенні своєї інтерпретації літературного твору, щоб скласти методику виховання молодих художників-початківців, витвори яких в майбутньому будуть формувати світогляд дітей та майбутнього покоління в цілому.

**Summary.** *Styling – a common technique used by artists to help the author reveal the idea of a literary work and bring the reader to the event time. For the process of creating illustrations for children should use another term – interpretation, namely decorative interpretation. Illustrator explains to child certain life situations, which would tell the author by artistic and graphic tools. Illustrator is not stylized image of a specific era, he interprets literary work through the prism of his ideology, his fantasy dimension.*



**Олена Червонюк**  
*аспірантка НАКККиМ*

## **Інтерпретація мистецтва графіті як універсального коду спілкування у творчому середовищі**

Про графіті чули всі, більшість його бачили, але що воно таке — знають одиниці. Справжній вибух графіті пережило з винайденням аерозольних фарб. За якихось двадцять-тридцять років цей рух охопив практично всі країни. Графіті отримало свою естетику, канони, кумирів, ідеологію і навіть пресу. Журнали графіті видаються чи не в кожній розвинутій країні. Україна теж має свою друковану трибуну — «400 мл» (місткість аерозольного балончика фарб). В Україні графіті почало розвиватися передовсім у мегаполісах, які мали тісніший контакт із Заходом — Львів, Київ, Одеса. До сьогодні це мистецтво існує на напівлегальному становищі, час від часу маючи проблеми з правоохоронцями за малювання в недозволених місцях. Адже графіті — саме по собі завжди революція, завжди протест, завжди виклик.

Графіті — це тип експресії, вияв якої починається років у п'ятнадцять, автори — молоді люди, здебільшого хлопці, котрі в цьому віці мають багато адреналіну. Можливо, комусь графіті видається примітивним чи надто епатажним, а іншим — ультра прогресивним, але, у будь-якому випадку, графіті — це завжди безпосередньо й щиро. Графіті може комусь подобатись чи ні, але не можна ігнорувати той факт, що навколо цього явища гуртується чимало молоді. Легким порухом балончика з фарбою шматочок бетонної стіни перетворюється на кольоровий острівце іншої реальності, де немає місця для одноманітності та буденності. Ці молоді люди живуть в іншому — стобарвному світі. Вони не чарівники, вони — посланці субкультури графіті. Звісно, у світі графіті, як і деінде, існують свої темні сторони, проте справжні райтери не вандали та не хулігани. Вони намагаються хоча б трішки оживити наше нудне повсякдення, наше стереотипне суспільство споживачів, при цьому не порушуючи вже створеного, а лишень прикрашаючи його та наповнюючи новим світоглядом. Як будь-яка культура, графіті з часу виникнення значно видозмінилося, професіоналізм райтерів зріс, і на вулицях міста вже навряд чи зустрінеш елементарні зображення. Зараз інші ефекти, інші переходи відтінків, та й перехожі на ці твори дивляться інакше, сприймають як візуальні зображення, що несуть інформацію, думку. Графіті — один з найвільніших культурних напрямів у світі: вільний вибір матеріалу, поверхонь, свобода в зображенні,

особиста свобода. Сьогодні поступово графіті втрачають значення протесту, альтернативності офіційній культурі й, актуалізуючи свій діалогічний потенціал, максимально розширюють «сферу впливу» в комунікативній системі сучасного міста: всяке накреслене слово (зображення) інтерпретується як репліка, що провокує відповідь, а сукупність міської площини перетворюється на суцільний епістолярний простір.

При цьому, з одного боку, практично зникає різниця між інтраграфітійним і екстраграфітійним рівнями комунікації, а з іншого боку, частково розпливається грань між санкціонованою й самостійною публічною письмовою мовою. Мова графіті прагне стати універсальним кодом міської комунікації. Сучасні графіті, сповнені символики та атрибутики традиційного характеру, нерідко виступають візитною картою молодіжних угруповань. Як образно висловились американська дослідниця М. Сміс: «Графіті – це вуха стін». Не можна наполягати на необхідності вважати графіті неперевершеним мистецьким витвором, яке слід оберігати як історичну пам'ятку, але їх не слід ігнорувати, адже графіті дають унікальну можливість побачити спонтанне побутування традиційної міської субкультури, почути «таємничий голос міста». Графіті, незалежно від форми втілення (написи чи малюнки), не визнають авторства, вони є колективною й анонімною формою мистецтва, тому кожен новий напис провокує до діалогу, викликаного бажанням людини спілкуватися із членами осередку, які розуміють його мову й символи.

*Summary. Graffiti is one of the most liberal cultural destinations in the world: free choice of material, surfaces, the freedom in the image, personal freedom. Today graffiti gradually lose the value of protest, alternative to the official culture and the dialogic actualizing your potential, to maximize the «sphere of influence» in the communicative system of the modern city: every inscribed the word (image) is interpreted as a cue that triggers the response, and the totality of the urban plane is transformed into a continuous epistolary space. Thus, on the one hand, almost no difference between intragraffiti and extragraffiti levels of communication, and on the other hand, partially blur the line between authorized and independent public written language. The language of graffiti tends to become the universal code of urban communication. It is impossible to insist on the need to consider graffiti a consummate work of art which should be protected as a historic landmark, but they should not be ignored, because graffiti provide a unique opportunity to see the spontaneous existence of the traditional urban subculture, to hear «the mysterious voice of the city»*

**Тетяна Чуйко**

*заступник генерального директора з наукової роботи  
Національного музею Тараса Шевченка*

## **Постать і творчість Т. Шевченка в інтерпретації сучасних китайських художників**

Шевченкіана як складова світового культурного поля утворена й розвивається не лише завдяки творчості українських художників, а й із урахуванням інтерпретацій його образу митцями, які презентують культурні інтенції інших народів. Активізації китайської шевченкіани сприяло відвідання в 2015-му р. групою відомих митців КНР України. Результатом творчого занурення в світ Шевченкової творчості став міжнародний виставковий проект «Нев'януча слава. Шана Тарасові Шевченку», представлений у Національному музеї Тараса Шевченка в 2016 р. Він уперше знайомив із інтерпретаціями поезій Т. Шевченка, виконаними представниками східної культурної традиції, і включав близько 60 робіт. Прикметною рисою стало те, що в глибину й особливі нюанси творчості геніального українського поета митці прагнули проникнути здебільшого через канони традиційного китайського живопису, а також каліграфії.

Взаємна культурна інтеграція, духовне взаємопроникнення двох різних культур відбулися через інтерпретації образу й творчого доробку Т. Шевченка як символу волелюбності для цілого світу. Представлені у форматі проекту твори можна поділити на кілька груп, зокрема: інтерпретації образу Т. Шевченка, виконані в традиціях західного, європейського живопису; твори, виконані в стилі традиційного китайського живопису; твори традиційної китайської каліграфії.

До першої групи віднесемо роботи художника Вань Хун Вей «Один Шевченко» та «Другий Шевченко», а також Дай Ши Хе «Поет Тарас Шевченко». Вань Хун Вей вочевидь добре знайомий із поширеним ще з кінця XIX ст. типом зображення поета в кожусі й шапці, тобто традиційним зображенням: реалістичним, із дотриманням фізіономічної подібності, а саме – так званим деньєрівським типом (за фото Т. Шевченка роботи Г. Деньєра – у кожусі й шапці). Вочевидь, художник вдавня до цього типу зображення, зважаючи на поширеність його в Україні вже третє століття (в цьому матеріалі не торкатимемося причин такої популярності). Вань Хун Вей зробив акцент на філософічності звучання образу поета, передаючи стан нескореності вже немолодого митця, змалюваного глибоко замисленим і внутрішньо зосередженим. В передачі самозаглиблення,

зовнішнього спокою при драматизмі переживань Т. Шевченка полягає прояв східної культури, що вирізняє твори серед значної кількості зображень поета традиційного типу. Робота Дай Ши Хе «Поет Тарас Шевченко» також належить до першої групи і є інтерпретацією Шевченкового «Автопортрета зі свічкою», що дійшов до нас у варіанті офорту 1860 р. Дай Ши Хе змальовує поета старшим, ніж він зображений у згаданому автопортреті, і переносить до каземату, крізь заґратоване вікно якого плететься потужний струмінь блакитного світла, що в контексті твору є символом незнищенної енергії як вищої благодаті, яка посилює вітальну енергію Шевченкового генія. Чоло, фрагмент обличчя і права рука митця, в якій він тримає перо, залиті теплим жовто-помаранчевим кольором – відсвітом вогню свічки: «Світлячи іншим, згораш сам...». Але лишається вічне слово, яке не знає бар'єрів і кордонів. Це і є смисловою й емоційною домінантою твору Дай Ши Хе.

Друга група включає твори, виконані в стилі традиційного китайського живопису, для якого характерний синтез живопису, каліграфії, поезії за вдавання до особливої техніки виконання зображення. Сюди віднесемо, зокрема, роботи «Поезія Шевченка» Лю Чжао Піна та «Рідний дім Шевченка» Дун Хао. Варіацією у згаданому стилі є своєрідний диптих «Образ Шевченка» та «Слава Шевченка на все життя» Ван Цзя Сюня. В першій роботі образ поета змальовано за виразної орієнтації на пам'ятник Т. Шевченку у Вашингтоні (роботи Лео Мола), де обрано тип молодого поета (часу написання Автопортрета 1840-го р.). Водночас Ван Цзя Сюнь зробив акцент на енергійному пориванні поета до майбутніх перетворень. У іншій роботі він орієнтувався на фото роботи Г. Ден'єра, де Т. Шевченко з приятелями в останні роки життя (також у кожусі й шапці). Ліворуч та внизу – зображення буйної рослинності, що гнеться за вітром. Диптих вирізняється не лише прагненням до точності в передачі фізіономічної подібності Т. Шевченка, а й відчутною смисловою й емоційною домінантою творів – передачею поетового почуття гідності, його прагнення до здобуття гідного майбутнього для його народу. Фу Ер Ши назвав свою роботу «Глибока повага». Це краєвид з горою, вершина якої – на тлі хмар, біля підніжжя – крихітні людські постаті. Зображення традиційно супроводжено текстом, в якому Фу Ер Ши зауважив, що зображенням високої гори, якою захоплюється натовп, він висловив свою повагу до великого Тараса Шевченка.

У експонованих творах традиційної китайської каліграфії художники передали своє розуміння духу поезії та значення постаті Т. Шевченка для народів світу.

Отже, при інтерпретації образу Т. Шевченка як у традиціях за-

хідного, європейського малярства, так і в творах, виконаних у стилі традиційного китайського живопису, сучасні художники Китаю найчастіше звертаються до традиційного зображення поета – реалістичного, із дотриманням фізіономічної подібності, а саме, – так званого деньєрівського типу (за фото Т. Шевченка роботи Г. Деньєра – у кожусі й шапці). До найцікавіших робіт проекту варто віднести твори традиційного китайського живопису, зокрема, ілюстрації до поезій Т. Шевченка та роботу Фу Ер Ши «Глибока повага», і твори каліграфії, в яких найорганічніше поєднано рецепцію волелюбної поезії українського генія та традиції східної культурної моделі.

*Summary. The article refers to the international exhibition project «Unfading glory. Obeisance to Taras Shevchenko» presented at Taras Shevchenko National Museum of in 2016. It was a first presentation of the interpretations Shevchenko's poems, performed by the Eastern cultural traditions, famous Chinese artists and calligraphers after a visit to Ukraine, and it included about sixty works. First of all artists wanted to comprehend special features of talent Ukrainian genius poet, mostly because of the heritage Chinese painting and calligraphy. Mutual integration of cultural, spiritual interpenetration of two cultures occurred due to Taras Shevchenko's image interpretation and his creative works as a symbol of freedom for the whole world. There are several groups of works presented in the project, such as interpretations of Shevchenko's image made in the tradition of Western, European painting, portraits of the poet and artist created in the style of traditional Chinese painting and traditional Chinese calligraphy. The article refers to the features of interpretation of appearance and works of poet in these groups.*

**Олена Чумаченко**

кандидат культурології, м. Кривий Ріг

## **Роль герменевтичного методу у аспекті дослідження змістовного навантаження поняття «творча діяльність» (дискурс модернізму)**

Творча діяльність як створення нового, зокрема, суб'єктивних цінностей, реалізується у процесі перетворення можливого на дійсне, потенціального на актуальне і сприяє трансформації реальності. Унікальність результату творчої діяльності є однією з основних рис, завдяки якій творча діяльність відрізняється від виробництва. Герменевтичний метод використовується для інтерпретації змістовного навантаження поняття «творча діяльність» у кожному історичному періоді, але найяскравіше це відбувається у контексті

дискурсу модернізму. Творча діяльність у добу модернізму виступає засобом уособлення винятковості та естетичного індивідуалізму, це показано у аспекті висвітлення динаміки інтерпретації розуміння творчої діяльності в проекції західноєвропейської культури XIX ст. Обґрунтовано, що у контексті західноєвропейської культури XIX ст. з'являються тенденції до посилення екзистенційного начала у тлумаченні творчої діяльності, яка стає уособленням винятковості та естетичного індивідуалізму.

Абсолютизація екзистенційного начала творчої діяльності призводить до зростання значущості факторів підсвідомості. Завдяки цьому творча діяльність стає формою передачі внутрішньої динаміки змін у почуттях засобом, що дозволяє проникнути до втрачених сфер свідомості. Розглядаючи концепції творчої діяльності О. Конта, Ш. Монтеск'є, Дж. Рьоскіна, А. Бергсона, Б. Кроче, А. Гранта, А. Адлера, Ч. Ломброзо, Г. Малера, Г. Россолімо, З. Фрейда, К. Юнга можна відзначити, що герменевтичний метод відігравав у визначених концепціях головну роль. Завдяки інтерпретації творчого процесу вищезгаданими філософами з'являється тенденція відпрацювання принципу, який зумовлює необхідність залучення біологічного і медичного досвіду до вивчення даної проблематики. Завдяки цьому принципу у питаннях, пов'язаних з творчою діяльністю, з'являється відповідне підґрунтя для дослідження даного феномену в аспекті морально-етичних проблем.

Герменевтичний метод дозволяє вперше звернути увагу на негативні стимули творчої діяльності митця. О. Євлахов, використовуючи герменевтичний метод, доводить, що негативні стимули творчої діяльності митця сприяють формуванню важливого дефекту психіки митця, який визначається як почуття художньої рівноцінності і відрізняє психологію митця від інших людей. Використовуючи герменевтичний метод, А. Бергсон і Б. Кроче також акцентували увагу на визначенні феномена творчої діяльності як засобу уособлення винятковості. Ця проблематика розглядається у контексті питань відповідних сприймаючих здібностей духу, що зумовлює здатність митців бачити значно глибше, ніж це роблять звичайні люди. Творча діяльність інтерпретується як форма пошуку необхідних і найдієвіших засобів впливу на сучасного глядача. Творчий процес як психотерапію, форму узаконеної культурою сублімації лібідозної енергії розглядав З. Фрейд.

Інтерпретація творчої діяльності як засобу формування певних моральних установок (музична творчість має можливість звертатися до прихованого у людській підсвідомості, що дає можливість більш активно впливати на людську психіку, і, як наслідок, форму-

вати у людини певні моральні установки) належить Г. Малеру. В інтерпретаційній трактовці А. Адлера творча діяльність виступає засобом подолання комплексу неповноцінності. К. Юнг, який багато уваги приділяв вивченню проблематики творчої діяльності, на відміну від З. Фрейда інтерпретував сутність творчої діяльності як процес актуалізації творчого потенціалу, а також процес несвідомої активізації архетипічного образу і його обробка, акцентуючи увагу на тому, що у процесі творчої діяльності людина виражає не особисте несвідоме, а архетипи колективного несвідомого, які містять досвід всієї попередньої культури.

***Summary.** The article discusses the role of the hermeneutic method in the research aspect of the creative activity. Creative activity as the creation of new, in particular, subjective values, is realized in the process of turning potential into actual, potential in relevant and contributes to the transformation of reality. Uniqueness of results of creative activity is one of the main features, due to which creative activity is different from production. Hermeneutical method is used to interpret the semantic meaning of the concept «creative activity» in each historical period, but clearly this is within the context of the discourse of modernism. Creative activity in the period of modernism is as means of the personification of exclusivity and aesthetic individualism. The absolutization of the existential beginning of creative activity leads to an increase of significance of factors of the subconscious. Due to this creative activity has become a form of transfer of internal dynamics of changes in feelings, as means to penetrate into the dedicated realms of consciousness.*

**Світлана Шалапа**

доцент, заступник директора ІСМ НАКККиМ

## **Взаємодія хореографії і спорту як фактор становлення пластичного мистецтва XX – XXI ст.**

Початок XX сторіччя підвищує цікавість до нових галузей знань, що виникли на межі природних і психологічних наук: біомеханіки, генетики, евгеніки, психоаналізу. Це, в свою чергу, вплинуло на естетико-художні тенденції розвитку та становлення пластичного мистецтва, що спонукало до пошуку новаторських засобів. Взаємодія спорту та хореографії стає джерелом подальшого розвитку мистецтва танцю, забезпечивши інноваційність на базі багаторівневості взаємопроникнення від методики та лексики рухів до засобів драматургічного вирішення. Френсіс Бекон казав, що усі мистецтва могли б сприяти один одному взаємним змішуванням променів. Па-



ралельність існування мистецтва танцю та фізичної культури має глибокоісторичне коріння, тому взаємовплив їх один на одного – закономірне явище. Маючи свої внутрішньогалузеві умовності, процес багаторівневої взаємодії хореографії та спорту має як спільні, так і окремі досягнення. Так теорію виразності французького педагога Франсуа Дельсарту вважали інноваційною наукою про виразність тіла. Вивчаючи природні людські рухи, спостерігаючи за дітьми, дорослими, вивчаючи твори класичного живопису, скульптури, підходячи до питань рефлексології, анатомії, психології, Дельсарт встановлює зв'язок між емоційним станом людей та рухами тіла. На основі своїх спостережень він розробляє принципи побудови руху на базі навчання про злиті та виразні рухи, закономірності переходу із статистичного положення тіла в динамічне – біг, протиставлення рухів рук та ніг з різним положенням кисті та пальців. Вивчаючи драматичне мистецтво, він приходить до висновку, що кожне переживання людини супроводжується певними рухами тіла, а значить шляхом відтворення рухів можливо створити у глядача враження переживань. Ідеї Дельсарту знайшли своє використання при створенні сучасного руху як в хореографії, так і в спорті. Створена Дельсартом «Граматика художнього жесту» стала використовуватись у фізичному вихованні, особливо при підготовці масових гімнастичних виступів під музичний супровід.

Наступною місією став голова новофранцузької школи фізичної культури Жорж Демені. У заснованій фізіологічній лабораторії він поклав початок вивченню рухів (ходи, бігу тощо) за допомогою хронофотограм. Демені працював спочатку викладачем у школі військової гімнастики в Жуанвілеї, а згодом – професором у Паризькому університеті, розробляв питання моторики у взаємодії з вихованням. Його книга «*Mecanisme et education des mouvements*» (1904) є однією з перших книг з експериментального дослідження цього питання. Головна відмінність системи від попередніх полягала в тому, що він наполягає на необхідності вдосконалення тих рухів, які постійно використовуються у житті (природні рухи), у яких закріплена спадковість. Він довів цілеспрямованість використання динамічних вправ, вправ на розтягнення й розслаблення м'язів, танцювальних кроків, вправ з предметами, які сприяють надбанню гнучкості, спритності, гарній поставі, вмінню рухатись плавно і граційно. Візитівкою, що виникла в кінці XIX – на початку XX ст. і мала широке розповсюдження, стає «Ритмічна гімнастика» – термін до дисципліни, яку започаткував Еміль Жак-Далькроз, женецький композитор та педагог. Далькроз зіставив різні положення тіла та ступінь напруження м'язів з відносними відтінками музичної ви-

разності та динамічним характером музики, що й лягло в основу методики новітньої дисципліни.

Маєстро окреслив три групи вправ: ритмічні рухи, вправи для тренування слуху й імпровізаційні дії, які виховують музичність та відчуття ритму. Спочатку ритмічна гімнастика була засобом виховання музикантів і артистів, пізніше стала використовуватись і в галузі фізичного виховання, і в мистецтві танцю. Рудольф Лабан (1879 – 1958), австрійський танцівник, хореограф, педагог, один з засновників німецького «виразного танцю», виступав у особистих творах, до яких часто писав музичний супровід та створював оформлення. Він розробив систему запису танцювальних рухів «лабанотация» та універсальну концепцію танцювального жесту, яка узагальнила всі пластично-динамічні характеристики рухів, незалежно від інших національних, стильових та жанрових ознак. На його думку, така універсалізація сприятиме максимальному самовираженню артиста танцювального жанру. Франсуа Дельсарт, Жорж Демені, Еміль Жак Далькроз, Рудольф Лабан – це плеяда діячів нової культури руху, дослідження яких склали коріння гармонійної гімнастики, ритміки, танців. Їх ідеї збігаються в тому, що довільний, підказаний емоційним станом, жест кращий за випадковий, бо він є відображенням внутрішнього душевного руху. Таким чином, наукова концепція закономірності зовнішнього прояву почуттів у поєднанні з природністю рухів людського тіла визначили побудову нового пластичного руху у пластичному мистецтві початку ХХ сторіччя. Системи Ж. Демені, Ф. Дельсарта, Ж. Далькроза, Р. Лабана і їх послідовників зробили значний вплив на виникнення й розвиток ритмо-пластичних шкіл «жіночої гімнастики» у дореволюційній Росії. У перші дні Радянської держави на заводах, фабриках, в учбових закладах почали створюватись групи жіночої гімнастики. Їх метою було зміцнення здоров'я, підвищення працездатності, розвиток фізичних якостей жінок.

У танцювальному мистецтві пальма першості ритмопластичних танців належить Айсідорі Дункан, що запозичила грецьку пластику, вивчала вправи різних гімнастичних систем, спираючись на принципи загальнодоступності танцювального мистецтва. У 1923 р. за розпорядженням наркома просвіти А. В. Луначарського була створена «Студія пластичного руху» під керівництвом З. Д. Вербової. Програма навчання в студії складалась з ритмічної гімнастики, сольфеджіо за системою Ж. Далькроза, пластики, гімнастики, акробатики, елементів хореографії, композиції вільних вправ (імпровізація), анатомії, біомеханіки, політграмоти. Студія Зінаїди Вербової готувала викладачів фізичного виховання. У 1945 р.і Всесоюзним

комітетом зі справ фізичної культури і спорту при Раді Міністрів СРСР проводилась конференція, яка прийняла рішення про розвиток гімнастики для жінок з спортивною спрямованістю, що отримала назву «художня гімнастика». 22 жовтня 1946 р. опубліковано наказ Всесоюзного комітету «Про розвиток художньої гімнастики для жінок», який є офіційним визначенням нового виду спорту. Так взаємодія споріднених галузей сприяла виникненню нового спортивного виду, який мав зародження в лоні мистецтва. XXI століття – це століття бурхливого технічного прогресу, століття небувалого зростання швидкостей та повальної механізації не тільки праці, але і побутового життя людей, – все це не могло не вплинути на зміст пластичного мистецтва. Традиційно перша частина століття ознаменувалась пошуком нових форм в усіх видах мистецтва, триває пошук новаторських засобів: від танцівника вимагається особлива кмітливість, сила, сміливість, ризик. У танцях з'явилися елементи гімнастично-акробатичного походження найвищої складності, тому навчати артистів танцювального жанру запрошують спеціалістів зі спорту – викладачів гімнастики, акробатики. Танцівники на репетиціях тренують кульбіти, стійки, колеса та інші акробатичні елементи, які згодом впроваджуються у нових постановках. Однак зрозуміло, що при всій родинності танцю зі спортом, одне не можна замінити іншим. Сьогодні в арсеналі хореографічного мистецтва є багато спортивних прийомів та елементів, у користі яких танцівники встигли переконатися. І діло не тільки в тому, що вправи спортивного типу розвивають м'язи, удосконалюючи тіло, вони робили його більш елегантним та музичним. Тому зрозуміло, що хореографія і спорт взаємно впливають один на одного, приводячи до художньо-творчих відкриттів у пластичному мистецтві.

***Summary.** The article is dedicated the parallel existence of the art of dance and physical culture, which have deep historical roots and mutual influence on each other. With their intra-industry conventions, the process of multi-level interaction of the choreography and sport, has both General and individual achievement. Francois Delsarte, Georges Demeny, Emile Jacques Dalcroze, Rudolf Laban, is a galaxy of leaders of the new culture movement, the study of which amounted to the roots of harmonic gymnastics, rhythm, dance. This was the reason for the emergence of a new sport – rhythmic gymnastics. Choreography operates with a rich arsenal of sports techniques and elements, the benefits of which dancers have been able to see. Exercise sport develop muscles, improve the body – they make it more elegant and musical. Therefore, it is clear that the choreography and the activities mutually influence each other, leading to artistic and creative discoveries in the plastic art.*

## **Творчість Володимира Івасюка у контексті української культури**

Володимир Івасюк залишив суттєвий творчий доробок – 107 пісень, приблизно стільки ж обробок народних пісень, музичний супровід до двох театральних вистав, дві кантати, поліфонічну сюїту, вісім п'єс для фортепіано та скрипки, варіації для камерного оркестру. Йому вдалося органічно поєднати фольклорний колорит з сучасною естрадною формою. Імпульс новаторства, який на початку 1970-х років несли мега-хіти «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори» та інші, заряджав енергією багатьох артистів-початківців. В. Івасюк створив основу, на якій вирости такі фігури і ансамблі, як Василь Зінкевич, Софія Ротару, Назарій Яремчук, «Смерічка» і «Червона Рута». В основі творчого методу Івасюка – звільнення пісні від штампів і закостенілості з одночасним впровадженням наймодернішого інструментарію. До цього дня його аранжування народних мелодій сприймаються революційно. Крім досконалої форми і мелодійності, твори В. Івасюка несли в собі абсолютно новий сучасний дискурс, певний вимір універсальності, коли однаково доречно сприймалися ті мелодії і в колі друзів, і під оркестр у великому залі.

Сьогодні однією з провідних тенденцій і музичній культурі є синтез автентичної етнокультури та сучасних ритмів. Але ще на початку 1970-х років засновником цього підходу виступив саме В. Івасюк. «Кожна пісня – це перлина. І я не розумію, як можна вважати себе музикантом або просто культурною людиною і не знати українського фольклору. Без народного ґрунту – я ніщо. Для мене український фольклор – підручник, написаний геніальним автором», – говорив композитор [4]. В. Марищак у роботі «На вершинах естрадної пісні» розподіляє творчість В. Івасюка і ансамблю «Червона Рута» на дві групи пісень – громадські та інтимні зі співвідношенням приблизно 1:4 [3]. Громадські мотиви звучать у лірико-драматичній «Баладі про мальви», що присвячена загиблیم під час війни, і «Баладі про Віктора Хара» – чільйського композитора й співака, знищеного хунтою Піночета. Інтимні твори є більш суттєвою творчою частиною здобутку В. Івасюка: про кохання, природу, музичну творчість.

Значне місце у творчості В. Івасюка займає жанр балади, в яких емоційний стан автора переважає над традиційною розповідною стилістикою. У «Баладі про мальви» з'єдналися лірика і громадянська

тема. Пісні притаманний співочо-ліричний куплет, декламаційно-активний приспів, гнучка вокальна лінія з мотивом, діапазон якого поступово розширюється, а потім звужується [1].

Таким чином, пісні В. Івасюка очолили напрям української естради 70-х років двадцятого століття. Крім досконалої форми і мелодійності, твори В. Івасюка синтезували елементи етнокультури та сучасних ритмів. Вони полонили слухачів темпераментними ритмами і ліричними пристрасними інтонаціями, захопили своєю невимушеною легкістю й імпровізацією.

### **Література:**

1. Василюшин О.М. Творча спадщина Володимира Івасюка / О.М. Василюшин. – Львів:Українська академія друкарства, 2007. – 270 с.

2. Григорєць О. Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе / О.Григорєць / Упорядник П.Нечаєва. – Чернівці: Букрек, 2003. – 216 с.

3. Маришак В. На вершинах естрадної пісні. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.ivasyuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=navershynah\\_estradoyi\\_pisni](http://www.ivasyuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=navershynah_estradoyi_pisni)

4. Володимир Івасюк — співець синіх гір (ескізи). – [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www.ivasyuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=yaremchuk\\_ivasyuk\\_spivec\\_synih\\_gir](http://www.ivasyuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=yaremchuk_ivasyuk_spivec_synih_gir)

**Summary.** *The paper provided innovative momentum characteristics V. Ivasyuk creativity, the basis is creative method - the release of the song dies and rigidity while implementing the most modern instruments. In addition to perfect form and melody, works V. Ivasyuk carried a completely new modern discourse, a dimension of versatility, equally appropriate when seen in those tunes with friends, and during the orchestra in a large hall are determined. It is proved that the author managed to combine folk flavor of modern pop form, synthesize elements of ethnic culture and modern rhythms.*

**Олена Штукар**

начальник відділу творчої,  
організаційно-координаційної роботи НВМС

## **Особистість Флоріана Юр'єва: синтез науки і мистецтва**

Дискусія технічної та гуманітарної інтелігенції шестидесятих років ХХ ст. щодо пріоритетності «фізиків» або «ліриків» у розвитку людини та суспільства успішно знята у творчості вчених, які поєднали раціо- і емоціо-, науку і мистецтво. До таких оригінально мислячих вчених належить заслужений працівник культури Укра-

їни, кандидат мистецтвознавства, професор Флоріан Ілліч Юр'єв (творчий псевдонім FLORIAN DA KIRENGI) – творець глобального масштабу. Художник-професіонал в широкому розумінні цього слова, він користується визнанням серед архітекторів, живописців та музикантів. Його здібність осмислювати проблеми різнопланово дозволяє майстру робити відкриття в науці та мистецтві.

Акустика і скрипка: Ф. Юр'єв на основі досягнень сучасної науки (теорії опору матеріалів і теорії акустики, фізики і математики) обґрунтував сучасну «теорію дизайну скрипки», створив у відповідності своєї теорії більш досконалі за формою (не «барочною»), конструкцією та звучанням скрипки, альти, віолончелі. Архітектура і музика: «Летюча тарілка» – конференц-зала Інституту науково-технічної та економічної інформації на Либідській площі в Києві (зведена 1971 р.), автор проекту, розробник і головний архітектор – Флоріан Юр'єв, це модерна будівля, яка є досконалою акустичною залом, в якій звукам музики і людському голосу, без штучного підсилення і звукової техніки, однаково доступні як близьким, так і найвіддаленішим куточкам залу на п'ятсот місць.

Живопис і теорія кольору: Ф. Юр'єв – художник-графік, скульптор малих форм, зробив відкриття, яке випередило на десятки років увесь світ – музика кольору, гармонія кольорів як звуків: він відмовився від механічного співставлення рядів окремих нот та кольорів, а натомість відкрив та обґрунтував гармонійний зв'язок між системами звукових та кольорових тональностей (колеритів). Ним написано докторську дисертацію «Кольорова образність інформації». Наступним кроком цієї теорії стала теорія кольорової поезії «Гармонію Сфер».

Композиторська, поетична і художня творчість: Ф. Юр'єв автор музичної фантазії для альту «Боярин Орша» (1948 р.); яскравий портрет композитора, поета і художника змальовано у авторському виданні «Флоріан Юр'єв. Ріка часів» (2006 р.). Видання складається з двох розділів: перший – Вокально-інструментальна сюїта в 25 частинах «Река времен» композитора Ф. Юр'єва, яка створена на власні вірші і перлини світової поезії Шекспіра, Шевченка, Війона, Тичини, Блока, Драча, Костенко. Благодатність вокальної музики Юр'єва криється і в професійному володінні композитором тайнами вокалу, адже Ф. Юр'єв володар неабиякого голосу-басу (вчився співам у провідного баса Київської опери, педагога Київської консерваторії, заслуженого діяча мистецтв України Олександра Олександровича Гродзинського). Ось чому його музичні інструменти мають вокальні здібності; другий розділ – «Мастер-художник FLORIAN DA KIRENGI».



Флоріан Юр'єв володар спеціальної премії Держбуду СРСР «За новаторство в архітектурі»; за фундаментальну теорію кольороприймання, апробовану в Принстоні (США), Ф. Юр'єва проголошено у 2000 р. «Людиною року» США; Міжнародний Біографічний центр (Лондон, Великобританія), удостоїв художника Ф. Юр'єва титулом «International Visual Artist»; за наукову теорію акустики скрипки нагороджено «Золотою медаллю Кембріджа» (Великобританія); за нову теорію акустики смичкових інструментів та її художнє втілення Ф. Юр'єва нагороджено «Золотою медаллю імені І. А. Баталова», присудженої Союзом майстрів-художників за авторство нової теорії акустики скрипки та створення унікальної серії смичкових музичних інструментів; у 2010 р. Ф. Юр'єва нагороджено золотою медаллю «Лауреата премії Національної всеукраїнської музичної спілки»; у 2011 р. Ф. Юр'єва нагороджено Лицарським орденом «MAESTRO» спеціального конкурсу Національної Спілки кінематографістів України.

Ф. Юр'єв – авторитетний громадський діяч: багатолітній член національних творчих спілок професійних діячів – архітекторів, художників, музикантів, майстрів-художників та реставраторів; засновник та віце-президент Міжнародної Академії «Modus coloris»; голова Асоціації майстрів-художників смичкових музичних інструментів Національної всеукраїнської музичної спілки, голова Експериментальної науково-дослідної акустичної лабораторії НВМС (предметом діяльності лабораторії є вивчення нових шляхів удосконалення акустичних якостей смичкових інструментів відповідно до вимог сучасного музичного мистецтва та художнього втілення нових акустичних ідей у тісному зв'язку з проблемами музичного виконавства). У 2015 р.і завершено проект 1990 – 2015 рр. «Інноваційний шлях розвитку українського скрипкарства». Розробки лабораторії мають вісім патентів та 30 зразкових інструментів, які визнані фахівцями світу, апробовані видатними виконавцями у кращих концертних залах України, Росії, США (Філадельфія), Франції (Париж), Великої Британії (Лондон). Інструменти оркестру використовуються і як цілісний оркестр у повному складі, і як окремі ансамблі, квартети та окремі сольні інструменти.

**Summary.** *Florian Yuryev – famous Ukrainian artist, architect, musician, luthier, violin designer, composer, poet, scholar. This is confirmed by its high personal landmark achievements in these areas: an impressive discovery and study of painting - color theory, «COLOUR WRITING», «MODUS COLORIS», «MUSIC OF COLOR», these terms are introduced to art history and art practice of an artist-colorist Yur'ev, brought a galaxy (over 100) artists, colorists; developed a theory of «music colors» where theoretical analysis of color percep-*



*tion and its reflection in art combined with problems «koloromuzyka» synthesis of sound and images created «svitloteatr» in Kiev in the conference hall of the Institute of Informatics (concerts «music colors» took place in 1964, 1965, 1972); invented an original method of color phonetic transcription that can be applied to all languages and for color recording of musical works; Founder and builders Ukrainian national school create musical instruments violin, they created unique innovative musical instruments based art projects in Ukraine – Festival «Maestro», Kyiv festival of art masters of stringed instruments, Ukrainian contest of master artists of stringed musical instruments named Lev Dobriansky.*

**Ольга Шубравська**

*молодший науковий співробітник  
ІЛ імені Т. Г. Шевченка НАН України*

### **Ю. Федькович як перекладач драм Шекспіра: відповідність оригіналу і творча інтерпретація**

Перекладацьку діяльність в культурології завжди трактують як важливе свідчення рецепції інших культур, літератур, мистецьких стилів. Поява перекладів світової класики, як епосу Гомера, творів Сервантеса, Шекспіра, Бокаччо та ін., демонструє певний рівень національних літератур. Отже, дослідження і аналіз практики й інтенсивності таких перекладів є актуальним. Метою пропонованого виступу є аналіз особливостей перекладацької інтерпретації трагедій Шекспіра Юрієм Федьковичем. Письменник переклав дві трагедії Шекспіра: «Гамлет» (1872) та «Макбет» (три редакції, остання зроблена під час перебування у Львові 1872-1873 років). Текст перекладу здійснено гуцульською говіркою, насичений, а подекуди і перенасичений діалектними лексемами, які важко прочитуються. Саме тому, думається, Г. Кочур відніс переклади Федьковича до «доісторичного» періоду, а інші дослідники обмежилися цитацією Франкових визначень, який, публікуючи ці переклади, здійснив їх огляд.

Попри те, що мова перекладу – гуцульська говірка, сам текст Шекспіра зазнав мало змін, хоч і в цього перекладача трапляються поняття цілком буковинські на заміну шекспірівських. Відчувається інтерес автора перекладу до шекспірівських образів, його величного трагізму, філософського, екзистенційного змісту творів.

Трагедії Шекспіра не викликали бажання українських перекладачів переінакшити текст, додати місцевий колорит, перекроїти будову п'єси, оскільки найцікавішими в цих трагедіях були не сю-

жет, карколомна інтрига, забавні ситуації, а художнє дослідження основоположних питань людського буття: життя і смерть, особисте, індивідуальне щастя та обов'язок, гріх і покута. Сюжет, не раз браний Шекспіром із драм чи оповідань, що вже існували, був лише приводом для створення геніальних образів із світовим, загально-людським значенням. Відтак перекладачі ставили собі завданням максимально наблизитись у перекладі до оригіналу.

У 1872 р. Федькович опублікував у журналі «Правда» «„Як козам роги виправляють“, фразка в 1 відслоні. Вільно за Шекспіровою драмою „Як пурявих уговкуют“ написав Ю. Федькович». Видана також окремо у Львові 1872 р. Уже з назви бачимо, що у даному разі відбулася українізація тексту. М. П. Бондар назвав п'єсу «травестією» твору Шекспіра. Герої не тільки переодягнені в український одяг, а й знижені до іншого соціального стану – селянства. Можливо тому, що власних Федьковичевих творів про панство, інтелігенцію не маємо; його герої, його народ – це сільський люд, виідеалізований, прикрашений, щиро люблений, який тільки і є для автора носієм етнічного змісту, що для нього є надважливим.

Цю п'єсу в 1906 році ухвалено секцією НТШ друкувати між оригінальними з огляду на значну переробку, перенесення місця дії у гуцульські села. Твір Федьковича відзначається місцевим буковинським колоритом, мовою, специфічною авторською творчою манерою. Драматург спростив композицію твору, відкинувши прийом «п'єса в п'єсі».

Динамізм дії, чітка жанрова належність: фарсові ознаки, що у творі Шекспіра не надто виразні, у драмі Федьковича послідовні та яскраві, – роблять п'єсу цікавою. Сама оповідка, що побутувала до п'єси Шекспіра (1596), давала матеріал до фарсу, грубої комедії. Можемо вказати на фарсові надуживання Федьковича, але лише у образі Катрі до її переміни: цей образ позначений надмірною агресією аж до хворобливості. Натомість образ головного героя Василя є вдалим, гарно вималюваним. Головна ідея про приборкання дикого сокола голодом і безсонням Федьковичем здійснена переконливо. Так само переконливо проповідується мораль про доброчинність і послух жінок та про взаємну повагу і любов подружжя як про єдине добро, що залежить від них самих. Це один з небагатьох прикладів щасливої розв'язки любовної колізії, проголошення ідейних засновків щасливої сім'ї у творчості завжди самотнього Федьковича.

Якщо трагедії Федькович ретельно перекладає, дотримуючись оригіналу, намагаючись, особливо в «Макбеті», досягти особливої виразності, знайти відповідний український варіант геніальному шекспірівському тексту, то з комедії «Приборкання норовливої» бере

ідею, сюжет, характери героїв для власної творчості чи співтворчості, вкладаючи у твір і свої думки, пошуки художнього вирішення актуальних для нього питань.

Інтерпретація Шекспірової п'єси «Приборкання непокірної» увійшла в українську літературу як Федьковичів оригінальний твір; переклади трагедій Шекспіра, хоч і не вплинули значно на український літературний процес, зокрема й тому, що не були вчасно опубліковані, показали життя духу буковинського автора, його інтенції, можливості.

**Ігор Юдкін**

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

### **Інтерпретація як предмет морфології культури**

З погляду морфології культури інтерпретація постає як метаморфоза, а відтак як спосіб існування текстів. Інтерпретація реалій як єдність наслідування та вигадки (мимесису та фантазії) стає вихідним пунктом творення текстів як альтернатива творіння з нічого [4]. В лінгвістиці інтерпретація перетинається з деривацією – породженням похідних текстів, постаючи як опосереднення переходу від зовнішньої до внутрішньої форми, як медіація перетворення текстів [2]. Трансформації становлять загальну властивість текстів [3], тому інтерпретація не залежить від суб'єктивного релятивного чинника, а окреслюється можливостями, закладеними в самому тексті. Нульовий рівень, точку відліку текстових перетворень становить елементарна репродукція, повторення і відтворення тексту. Необхідність інтерпретації зумовлена неповнотою як іманентною властивістю тексту. З морфологічного погляду будь-який текст відзначається особливою асиметрією – двобічністю, білатеральністю, анізотропією [5]. Особливий різновид білатеральності становить асиметрія тексту і підтексту, маніфестованої та латентної, прихованої інформації. Виявлення підтексту становить вихідний момент побудови коментаря як реального або уявного контрапункту до наявного тексту.

Іншим морфологічним чинником інтерпретації є завжди властива тексту ієрархія будови, польова структура з протиставленням центр – периферія, яка завжди припускає альтернативні версії структури. З цим пов'язана циклічність тексту, його побудова з віддособлених замкнених одиниць Нарешті, у тексті завжди наявні дистанції у відношеннях між елементами. Всі ці обставини визначають багатомірність тексту, його нелінійну будову, розкрити яку

може лише інтерпретація. Зокрема, завдяки дистанційним відношенням і системі посилань – дейксису – в тексті виникають єдина перспектива і множинність аспектів, в яких відкриваються можливості інтерпретації. У перспективі розкривається мотивація тексту та спонтанність його окремих моментів, які також передбачають інтерпретацію. Тут закладено конфлікти, якими визначається цілісність тексту. Ще один чинник багатомірності становить ефект післядії – гістерезис [5], який виявляється, зокрема, в похідних репліках коментаря, доданих до вихідного тексту, коли поєднуються по чергово інтерпретований та інтерпретаційний матеріал, зовні ніби не порушуючи лінійність.

Інтерпретаційні властивості тексту розкриваються лише у ставленні до людської особистості, звідки постає проблематика характерології. Зокрема, за Г. В. Ф. Гегелем [1], характер, як вияв прототипу, протиставляється зовнішній характерності, відтворюваній як мімікрія (удавання), з одного боку, та ситуаціям його розкриття, з іншого боку. З упровадженням понять типажу з'являється варіювання як одна з форм інтерпретації, властива, зокрема, фольклору. Відтак кодифікуються стереотипи як основа риторики. Місію інтерпретації становить розкриття характеру, зокрема, не персоніфікованого, а властивого семантичному полю, зокрема, обставинам ситуації.

Закладені у тексті мотиваційні схеми через характер виявляють цілеспрямованість тексту, здійснення в ньому мети, яка відсилає до людських особистостей. Тоді, зокрема, комунікаційні ситуації постають як варіанти інтерпретації неоднорідності тексту. Авторизація та адресація тексту розчиняється в більш узагальнених персоніфікованих функціях свідків, спостерігачів, посередників подій повідомлення. За текстом завжди стоять людські постаті та їхні наміри, інтенції, які відмінно виявляються через процес інтерпретації. Тому можна твердити, що в інтерпретації не лише перетворюється текст. Остаточний результат інтерпретації становить преображення причетної до неї людської особистості. Метаморфози, яка відбувається в концерті чи спектаклі, зазнає не лише текст. Ці метаморфози поширюються на спостерігачів та учасників моменту творення і переживання виконавського тексту.

### *Література:*

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. / под ред. и с предисл. М.А. Лифшица. М.: Искусство, 1968-1973.
2. Демьянков, В.З. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд. Московского университета, 1989. – 172 С.

3. Мигирин, В.Н. Трансформациология языка // Известия Крымского педагогического института. 1956, Том 23. Симферополь, 1957. – С.303–319.

4. Татаркевич Вл. Історія шести понять. К.: Юніверс, 2001. – 368 с.

5. Юдкін І.М, Морфологічний підхід до семіотики культури // Аспекти морфології культури України: генезис, типологія. К.: Інститут культурології Національної Академії Мистецтв України, 2011. – С. 9 – 87.

**Summary.** *Interpretative procedures are the inherent property of any text caused with its property of transformability. It performs the mission of the generation of derivative textual entities and therefore turns to be independent upon relative subjective viewpoints. The initial point of interpretative development is the bilateral asymmetry of text, in particular that of manifested and latent contents. Respectively, it is directed from the mere reproduction to a kind of commenting counterpoint. There are at least three points of textual multidimensionality, those of hierarchy (field structure), cyclic structure, with the closeness of separate textual units, and distant referential relations. They build up motivational net and provide textual integrity that can be disclosed only through interpretation. In its turn such textual motivational perspective and separate momentary aspects represent the purposefulness of the text and its intentional load attesting the character. Therefore interpretation deals not only with the transformation of a text as such but also with the transfiguration of persons taking part in its existence.*

**Іламі Ясна**

аспірантка, координатор міждисциплінарного проекту  
«Дискурс Революції Гідності»

### **«Семантика події» та інтерпретація соціально-політичних конфліктів**

У бутті будь-якого суспільства більш-менш тривалі періоди відносно стабільності перемежуються відносно нетривалими періодами неспокою. Саме такі періоди, на відміну від звичайних явищ чи випадків, з яких складається повсякденність суспільства, стають подіями, з яких складається його історія, являючи собою точки біфуркації, в яких усі виміри суспільного буття докорінно змінюються. Зокрема, змін зазнає мова та ширше – семантичний простір. Можна навести чимало прикладів розгляду події у зв'язку з семантикою, згадавши роботи Ю. Лотмана, що визначав подію у тексті як «переміщення персонажа через кордон семантичного поля», В. Подороги, що пов'язував подію із «різким і несподіваним зміщенням семантичного поля» та інші.

Подія створює ситуацію діалогу, стаючи конститутивним елементом в бутті мови та знакових систем в широкому сенсі. З іншого боку, семантичні зміни самі стають подією, що змінює все навколо, не лише віддзеркалюючи, але й створюючи новий дискурс. Водночас подія стає місцем збірки різних інтерпретацій реальності, коли активізуються процеси набуття словами нових чи додаткових значень, зміни конотацій слів, табування слів, утворення метафор, процеси архаїзації та деархаїзації слів тощо. Тож подія може розглядатися як лінгвістичний, семантичний феномен, одним з прикладів якого є соціальні конфлікти.

Серед найвідоміших досліджень специфіки мовних трансформацій в контексті воєнних та революційних подій – роботи Г. Лассвелла, створені після Першої Світової війни; В. Клемперера, присвячені Другій Світовій та мові нацистської Германії; дослідження російських революцій 1914 – 18 років А. Селищева, та А. Мазона; дослідження мови французької революції К. М. Державіна; тоталітарної советської мови М. Гелера і Г. Гусейнова та інші.

Поширеним жанром стають тезауруси соціальних конфліктів, зокрема сучасних – від середньоевропейських революцій другої половини ХХ ст. і аж до досліджень новітніх конфліктів, як єгипетська революція 2011 р. та інші. Здебільшого таким дослідженням притаманні характерні методи, що відрізняються від методів дослідження культурної семантики періодів стабільності. Втім, попри це, що теми трансформації семантичного простору в ситуації події, так чи інакше, торкається чимало дослідників, у явній формі специфіка такого напрямку досліджень не формулюється, та він не виокремлюється як самостійна область досліджень із специфічною методологією.

Враховуючи це, для означення досліджень семіотичних систем у перехідні епохи та періоди суспільної нестабільності видається доцільним запропонувати виокремлення «семантики події», в тому числі, «семантики соціальних конфліктів» як специфічного міждисциплінарного напрямку досліджень з властивою саме таким дослідженням методикою фіксації та аналізу семантичних трансформацій, що відрізнятимуть цей напрям від досліджень семантичного виміру часів стабільності.

Особливої актуальності це набуває в сучасному світі у межах сучасних конфліктів, що розгортаються переважно у інформаційній, дискурсивній, семантичній площині. До таких конфліктів можна віднести й український конфлікт останніх років. Тому актуалізація академічного і публічного діалогу в зазначеному напрямку сьогодні стає важливим завданням представників різних галузей знань: філософів, істориків, політиків, лінгвістів, культурологів, мистецтвоз-

навців, політологів, психологів, соціологів, а також дослідників медіакомунікацій.

**Summary.** *The paper deals with the transformations of the semantic space in the situation of Event, which is being interpreted as a linguistic or semantic phenomenon. The Event becomes a point where different interpretations of reality meet. Such situation provokes activation of different semantic processes. Words obtain new or additional meanings, connotations of words change, some words become a taboo, other ones come back to life from oblivion and so on. To analyze the semantic dimension of social conflicts author offers to implement the term «semantics of event» and «semantics of social conflicts» as it's special case to mark a field of research with a specific methodology that will distinguish it from linguistic and semantic studies of periods of stability. Author provides examples of such research and makes a conclusion about the importance of initiation of academic and public dialogue in this sphere in the current Ukrainian conditions.*



*Наукове видання*

**Інтерпретація  
як інструмент культурологічного дискурсу**

Збірник матеріалів Всеукраїнської  
науково-теоретичної конференції (Київ, 2–3 червня 2016 р.)

Завідуюча редакційно-видавничим відділом

*Загоскіна Н. Ю.*

Редактор

*Зінченко О. І*

Комп'ютерна верстка

*Фадейкова Л. В.*

Підписано до друку 04.10.2016. Формат 60х90/16. Папір офсетний №1.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,25. Наклад 300 прим. Зам.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України

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

Свідोцтво 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,