

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НАМ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ НАМ УКРАЇНИ  
ЗЕЛЕНОГУРСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ (ПОЛЬЩА)

## Т Е З И

II Міжнародної наукової конференції

### **ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

(zareestrovana v UkrINTEI: posvidchenia №382 від 16 вересня 2020 року)

11–12 листопада 2020 року

Київ

## ОРГКОМІТЕТ

<b>Чебикін Андрій Володимирович</b>	Президент НАМ України, професор, академік НАМ України
<b>Сидоренко Віктор Дмитрович</b>	Директор ІПСМ НАМ України, віцепрезидент НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
<b>Яковлєв Микола Іванович</b>	Перший віцепрезидент НАМ України, доктор технічних наук, професор, академік НАМ України
<b>Бітаєв Валерій Анатолійович</b>	Віцепрезидент НАМ України, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
<b>Чміль Ганна Павлівна</b>	Директор ІК НАМ України, доктор філософських наук, доцент, академік НАМ України
<b>Федорук Олександр Касьянович</b>	Головний науковий співробітник відділу мистецтва новітніх технологій ІПСМ НАМ України, академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
<b>Скрипник Олексій Вікторович</b>	Головний учений секретар НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
<b>Зубавіна Ірина Борисівна</b>	Учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
<b>Владимирова Наталія Вікторівна</b>	Учений секретар відділення театрального мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
<b>Савчук Ігор Борисович</b>	Заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
<b>Клековкін Олександр Юрійович</b>	Завідувач відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

<b>Троха Богдан</b>	Завідуючий лабораторією міфопоетики і філософії літератури Зеленогурського університету, доктор гуманітарних наук, професор(Польща)
<b>Чібалашвілі Асматі Олександрівна</b>	Учений секретар ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства
<b>Кузнєцова Інна Володимирівна</b>	Учений секретар ІК НАМ України, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник, доцент
<b>Бердинських Святослав Олександрович</b>	Учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук
<b>Марковський Андрій Ігорович</b>	Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв і секції естетики та культурології НАМ України, кандидат архітектури
<b>Станкович- Спольска Рада Євгенівна</b>	Учений секретар відділення музичного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства
<b>Харченко Поліна Вагифівна</b>	Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
<b>Хасанова Іветта Маратівна</b>	Науковий співробітник ІПСМ НАМ України
<b>Шалінський Ігор Петрович</b>	Старший науковий співробітник відділу науково- координаційної діяльності та інформації НАМ України, кандидат мистецтвознавства

## ЗМІСТ

<b>UŹDZICKA Marzanna</b> PARATEKSTY W TEKSTACH KULTURY POPULARNEJ (ROZWAŻANIA METODOLOGICZNE) .....	8
<b>TROCHA Bogdan</b> POZALITERACKIE UWARUNKOWANIA METODOLOGII BADAŃ NAD NAJNOWSZĄ LITERATURĄ SPEKULACYJNĄ ORAZ JEJ KULTUROWYMI REPREZENTACJAMI .....	11
<b>АСТАНІН Михайло Олександрович</b> МАТЕРІАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ ЯВИЩ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ .....	13
<b>БАЛТАЗЮК Ірина Віталіївна</b> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИМВОЛУ «ХРЕСТ» У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ .....	15
<b>БЕЗГІН Олексій Ігорович</b> КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ СФЕРА УКРАЇНИ В ГЛОБАЛЬНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ.....	18
<b>БЕЗУГЛА Руслана Іванівна</b> МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ТА ДИГІТАЛІЗАЦІЇ .....	20
<b>БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович</b> ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ .....	23
<b>БЕРЕГОВА Олена Миколаївна,</b> ІМАГОЛОГІЯ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ .....	26
<b>БІЛЬЧЕНКО Євгенія Віталіївна</b> ДВА КРИЛА КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ДЕКОНСТРУКЦІЯ ПОЛЯРНОСТІ ЧЕРЕЗ ДІАЛОГ .....	29
<b>БУБНОВА Вікторія Вікторівна</b> УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА 1970-1980 РОКІВ: САМООЦІНКА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР») .....	32
<b>ВАСИЛЬЄВ Сергій Сергійович</b> ЕКСПЕРТНІ ОПИТУВАННЯ КІНОКРИТИКІВ І КІНОЖУРНАЛІСТІВ В УКРАЇНІ: ДІЯЛЬНІСТЬ БЮРО УКРАЇНСЬКОЇ КІНОЖУРНАЛІСТИКИ У 2002–2012 РОКАХ .....	35
<b>ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна</b> ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ВЕКТОРІВ СУЧАСНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА .....	38
<b>ВОЛКОВ Сергій Михайлович,</b> ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: ВИКЛИКИ ГЛОБАЛІЗОВАНОГО СВІТУ ....	40
<b>ГАВРОШ Оксана Іванівна</b> МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ СТУДІЇ ЗАКАРПАТТЯ: ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ .....	42
<b>ДИЧКОВСЬКИЙ Степан Іванович</b> КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ .....	45
<b>ДОБРОНОСОВА Юлія Дмитрівна</b> МОЖЛИВОСТІ ОСМИСЛЕННЯ ЛИСТУВАННЯ ЯК МЕДІА У ПІЗНАННІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ МИТЦІВ .....	48
<b>ЗУБАВІНА Ірина Борисівна</b> ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ .....	51
<b>ІВАНОВА Олена Олександрівна</b> МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ .....	54

<b>КАЛУГЕР Анна Олександрівна</b> МЕТОДОЛОГІЧНИЙ СЮЖЕТ «КІНЦЯ КРИТИКИ» В ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТТЯХ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ .....	56
<b>КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович</b> ІМПЕРІЯ І МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО .....	57
<b>КОЛОМІЄЦЬ Антон Володимирович</b> МАРІЯ ПРИЙМАЧЕНКО ТА ПЕДРО ЛІНАРЕС — ЕСТЕТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ ТА ПЕРЕТИНИ .....	60
<b>КОМАР Володимир Олександрович</b> ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ КЛАСТЕРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ .....	61
<b>КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна</b> ЧАС ЙМОВІРНОСТІ. АКТОР І АРХІТЕКТУРА СВІДОМОСТІ. СТРАТЕГІЧНА ГІПОТЕЗА .....	63
<b>КОРЧОВА Олена Олександрівна</b> ПОНЯТТЯ МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ .....	67
<b>ЛУГОВСЬКА Анна Едуардівна</b> ДІЯЛЬНІСТЬ ЦСМ «СОВІАРТ» НА ТЛІ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ КІНЦЯ 1980-Х — ПОЧАТКУ 1990-Х РОКІВ.....	70
<b>ЛУЦИШИНА Дарія Володимирівна</b> ІНТИМНЕ ТА ПУБЛІЧНЕ У ТВОРЧОСТІ АЛІНИ КОПИЦІ .....	73
<b>МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович</b> КУЛЬТОРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ В АРХІТЕКТУРІ .....	76
<b>МЕЛЬНИК Тетяна Володимирівна</b> ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧОЛОВІЧОЇ ОБРАЗНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ .....	78
<b>МИРОНЕНКО Вікторія Олександрівна</b> ФОТОАРХІВ КІНООПЕРАТОРА ЛЕОНІДА БУРЛАКИ ЯК ЧАСТИНА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПРОЄКТУ «КРИХКА ПАМ'ЯТЬ»: ПРОБЛЕМИ ЕКСПОНУВАННЯ В СУЧАСНОМУ ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРІ .....	81
<b>МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна</b> ПРО ЗМІНУ ПРІОРИТЕТІВ У КЛАСИФІКАЦІЇ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ МЕТАМОДЕРНУ .....	84
<b>МИРОНОВА Тетяна Володимирівна</b> ОБРАЗНІСТЬ В ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО НЕФІГУРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА 2010–2020-Х РОКІВ .....	88
<b>НАУМОВА Лариса Миколаївна</b> МЕТОД МОНТАЖНИХ ПОБУДОВ ЯК ПРАКТИЧНИЙ ЗАСІБ КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ ТЕОРІЇ 1920-Х РОКІВ .....	93
<b>ОДРЕХІВСЬКИЙ Роман Васильович</b> ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ В ГАЛИЧИНІ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	96
<b>ОЛІЙНИК Аліна Валентинівна</b> ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНІЙ НІМЕЧЧИНІ.....	99
<b>ОТРЕШКО Наталія Борисівна</b> ПОСТМОДЕРНІЗМ У КУЛЬТУРНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ: КРИТИКА ТА ПЕРЕГЛЯД КЛАСИЧНИХ СОЦІАЛЬНИХ КОНЦЕПТІВ .....	102
<b>ПАНЬКІВ Ганна Степанівна</b> ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЙ В КОНТЕКСТІ ВИЗНАЧЕННЯ РОДОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК ОБРАЗОТВОРЧОСТІ .....	104

<b>ПАТРОН Ірина Василівна</b> КІНОСПАДЩИНА ЮЛІАНА ДОРОША МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ В ГАЛИЧИНІ В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ .....	106
<b>ПЕТРОВА Ольга Миколаївна</b> ШЛЯХ ВІД ІКОНОГРАФІЇ ДО ІКОНОЛОГІЇ ТА РОЛЬ ІНТЕРВ'Ю З МИТЦЕМ ДЛЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ .....	109
<b>ПЕТРУК Роман Ігорович</b> ПЕРСОНАЛІЇ — АКТУАЛЬНА ТЕМА У ДОСЛІДЖЕННЯХ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА, НАУКИ .....	110
<b>ПРИЧЕПІЙ Євген Миколайович</b> САКРАЛЬНІ МНОЖИНИ НА ПАЛЕОЛІТИЧНОМУ АРТЕФАКТІ З ПРИБАЙКАЛЛЯ ТА ОРНАМЕНТИ ПОДІЛЬСЬКОГО РУШНИКА .....	112
<b>ПРОТАС Марина Олександрівна</b> СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ПОМІЖ ДЕФІНІЦІЯМИ ТА КРИЗОЮ.....	115
<b>РОГОТЧЕНКО Світлана Володимирівна</b> СТИЛЬ МОДЕРН У ХУДОЖНЬОМУ КОВАЛЬСТВІ КИЄВА.....	118
<b>РУСАКОВ Сергій Сергійович</b> НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ КОЛООБІГУ КУЛЬТУРИ .....	121
<b>РЯБЧУН Ірина Володимирівна</b> МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ГРЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ .....	124
<b>САДИГОВ Рашад Роланович</b> СТВОРЕННЯ НОВОЇ ФОРМИ АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ З ВИКОРИСТАННЯМ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ .....	125
<b>СИДОРЧУК Тетяна Анатоліївна</b> ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ МУЗИЧНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФІЛЬМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАМИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	128
<b>СКЛЯРЕНКО Галина Яківна</b> ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ РЕГІОНАЛІСТИКИ .....	131
<b>СЛОБОДЯНЮК Тетяна Борисівна</b> ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ МАЙБУТНІХ СПЕЦІАЛІСТІВ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ .....	134
<b>СМІРНОВА Дар'я Андріївна,</b> СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ НІМЕЧЧИНИ В АСПЕКТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ.....	137
<b>СОЛОМОНОВА Ольга Борисівна</b> АСОЦІАТИВНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ: ДЕФІНІЦІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	139
<b>СТЕПАНЮК Юлія Володимирівна,</b> РЕВОЛЮЦІЯ В СУЧАСНОМУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1990-Х РОКІВ .....	142
<b>СУХОРУКОВА Карина Сергіївна</b> ЕТАПИ ОСВОЄННЯ МАЙБУТНІМИ АКТОРАМИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ РЕГІОНАЛЬНО-МОВЛЕННСВОЇ СПЕЦИФІКИ .....	143
<b>СУШИНСЬКИЙ Олександр Павлович</b> ФІКЦІЯ ЯК МЕТОД В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ І СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОСТПРАВДИ.....	146
<b>ТАРАНЧЕНКО Олена Георгіївна</b> А. БУЦЬКИЙ — МУЗИКОЗНАВЕЦЬ, КОМПОЗИТОР, ОРГАНІЗАТОР МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ. СУЧАСНЕ ОСМИСЛЕННЯ СПАДЩИНИ МИТЦЯ .....	148

<b>УСПЕНСЬКА Ольга Юріївна</b>	
РОЗВИТОК КАДРОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ.....	151
<b>ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна,</b>	
МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК.....	153
<b>ЦИГИКАЛО Катерина Олександрівна</b>	
СКУЛЬПТУРНИЙ СЕМІНАР «АЗБУКА» В ТВОРЧОСТІ О. СУХОЛІТА ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ .....	155
<b>ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна</b>	
ОНЛАЙНОВІ СВІТИ ПРОЕКТУ «VR КОЛАЙДЕР» В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА І КУЛЬТУРОЛОГІЇ.....	158
<b>ЧЕХ Наталя Борисівна</b>	
КУЛЬТУРА НЕЗГОДНИХ В СРСР У 1950–1970-І РОКИ.....	161
<b>ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі Олександрівна</b>	
ВІРТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА: ТЕНДЕНЦІЯ VS ВИМОГА ЧАСУ.....	162
<b>ШАМОНІН Олександр Геннадійович</b>	
МУЗИЧНІ ЗАПИСИ У ФОНДАХ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО. КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	164
<b>ШИМАН Катерина Анатоліївна</b>	
ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК ІЗ МИСТЕЦТВОМ.....	166
<b>ШКЕПУ Марія Олексіївна</b>	
КОЛІЗІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ У ПРОСТОРІ РОЗМИВАННЯ СЕМАНТИКИ КУЛЬТУРИ.....	168
<b>ЮДКІН-РІПУН Ігор Миколайович</b>	
ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ .....	171
<b>ЮР Марина Володимирівна</b>	
ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ В КОНТЕКСТІ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ.....	174
<b>ЯКОВЛЄВ Микола Іванович</b>	
ПЛЮСИ ТА МІНУСИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ РИСУНКУ НА ВІДДІЛЕННЯХ ДИЗАЙНУ ....	177
<b>ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна</b>	
МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ МАРКУВАЛЬНОЇ ГРАФІКИ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДІВ .....	179
<b>ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ .....</b>	<b>182</b>

## **PARATEKSTY W TEKSTACH KULTURY POPULARNEJ (ROZWAŻANIA METODOLOGICZNE)**

Perspektywą dla proponowanych rozważań jest przekonanie o tym, że odbiorca znacznej części tekstów współczesnej kultury popularnej musi być „wspomagany” w odbiorze (niekiedy tworzeniu, na przykład podczas sesji w narracyjnych grach fabularnych) tekstu głównego tekstami okalającymi, towarzyszącymi, stanowiącymi jego otokę, a realizującymi wzorce różnych gatunków mowy. W przyjętej tu bowiem koncepcji dostrzegam motywację do ich kształtowania się oraz funkcjonowania. Pojęciem badawczym, za pomocą którego można wykazać spójność tych różnorodnych typologicznie obiektów i sens ich łącznego rozpatrywania jest *paratekst*.

Niniejsze rozważania prezentują stanowisko językoznawcy, chociaż anektując pojęcie funkcjonujące głównie w literaturoznawstwie (jest to polimetodologiczne podejście do badanej materii, co ma związek z przyjmowaną współcześnie na gruncie lingwistyki (ale przecież nie tylko) tezą, że interdyscyplinarność w badaniach językoznawczych stanowi warunek rozwoju myśli poznawczej i że nie istnieje tylko jeden poprawny wzór, w ramach którego należy analizować badaną materię). *Paratekst* wprowadził bowiem do obszaru badawczego francuski teoretyk literatury Gérard Genette, określając tym terminem tzw. teksty towarzyszące, oznaczające wszystkie te jednostki, które stanowią według badacza swoistego rodzaju „akompaniament” do tekstu właściwego, jego „przedsionek” czy „granicę”, bez którego tekst nie może istnieć jako forma przekazu (zarówno oralna, jak i graficzna). Jednocześnie prefiks *para-* wskazuje na ich swoistą antytetyczność, implikującą zarazem bliskość i oddalenie, podobieństwo i różnicę, wewnątrz i zewnątrz, co wskazuje, że *paratekst* pełni funkcję wspomagającą, a tym samym zależną, często drugorzędną względem tekstu zasadniczego. Genette *paratekst* ujmując w kilku aspektach: **przestrzennym** — *parateksty* ze względu na ich umiejscowienie dzielone są na: *preteksty*, występujące w tym samym woluminie co utwór, i *epiteksty*, umiejscowione poza książką; **temporalnym**, w obrębie którego określa się relację *paratektu* do czasu powstania lub wydania tekstu właściwego); **pragmatycznym**, gdzie *paratekst* rozpatrywany jest w określonej sytuacji komunikacyjnej, która jest dla niego typowa; **substancjalnym**, utożsamianym z materią *paratektu*, sposobem przekazu informacji (zarówno werbalnym, jak i ikonograficznym czy typograficznym) oraz **funkcjonalnym** — interpretowanym jako heteronomiczny, pomocniczy dyskurs, który ma służyć jako element podporządkowany tekstowi głównemu niezależnie od świadomych zabiegów autora czy wydawcy i stanowić wsparcie w jego interpretacji oraz właściwej deszyfracji autorskiej intencji. Aspekt ten ma szczególne znaczenie dla proponowanych analiz tekstów towarzyszących głównym tekstom kultury popularnej, ponieważ brane są pod uwagę teksty o różnorodnej, a zarazem odmiennej prowienencji, przy czym ich funkcje są relewantne dla typologizacji.



W proponowanej tu koncepcji *paratekst* ujmowany jest zgodnie z kanoniczną definicją G. Genette'a, ale jego pole odniesień jest szersze niż w dotychczasowych obszarach badawczych. Za *paratekst* uznaję bowiem każdą jednostkę, która w pewnym sensie „eskuje” tekst zasadniczy (korpus), główny; uogólniając - wytwór działalności kulturowej nadawcy (autora, wydawcy i innych), wyrażony różnymi kodami, nie tylko werbalnym. *Paratekst* ma za zadanie, ogólnie rzecz ujmując, w zależności od jego typologicznego ukształtowania: po pierwsze, uczynić tekst zasadniczy łatwiejszym w odbiorze, często będąc swoistego rodzaju „przewodnikiem” na przykład po wykreowanym przez autora świecie wtórnym i pomóc w deszyfracji intencji nadawcy; tym samym pełni wyjątkową rolę dla procesu odbioru tekstu (dzieła) i jego funkcjonowania w przestrzeni komunikacyjnej; po drugie, pomagać w tworzeniu tekstu zasadniczego, jak to ma miejsce na przykład w narracyjnych grach fabularnych, gdzie odbiorca kreuje i konkretyzuje niesfabularyzowany w podręczniku świat fikcji podczas sesji. W pierwszym przypadku *paratekst* pełni funkcję informacyjno-interpretacyjną, w drugim poznawczo-kreacyjną - z różnym nasileniem obu członów w konkretnych realizacjach. Poza tym poszczególne *parateksty* mogą pełnić różne cele częściowe (partykularne).

*Paratekstami* będą więc wszystkie te obiekty, które spełniają wskazane wyżej warunki, stąd do zbioru tekstów uznawanych współcześnie za *parateksty* włączam także gatunki już istniejące, które zaadaptowane zostały do tekstów współczesnej kultury popularnej z nieco odmienną intencją niż ich wzorce, spełniające funkcję *paratekstową*. Tak wyekscerpowany materiał badawczy wymaga również oświetlenia językoznawczego, a dokładnie analiz wykorzystujących narzędzia genologii lingwistycznej. Warto bowiem zaprezentować składające się na niego teksty ze względu na ich różnorodność typologiczną jako możliwe do rozpoznania i badania zarazem gatunki. W tym postępowaniu odwołać się można do metody, zgodnie z którą poszukuje się kanonicznego wzorca gatunkowego, (zawierającego dystynktywne cechy tekstu, który idealnie realizuje przynależny mu zbiór konwencji) i opisuje jego realizację w przestrzeni komunikacyjnej w postaci wariantów powstających albo z przekształcenia poszczególnych aspektów, tj. wzorców alternacyjnych, albo nawiązania do innych wzorców gatunkowych, tj. wzorców adaptacyjnych. Charakterystyka każdego wzorca obejmuje: aspekt strukturalny, gdzie wskazuje się kompozycję i architekturę tekstu; aspekt pragmatyczny, który obejmuje opis relacji nadawczo-odbiorczych, intencje komunikacyjne nadawcy oraz cel komunikatu; aspekt poznawczy, czyli sposób ujęcia tematu lub tematów, ich hierarchizacji, charakterystyka tła i punktu widzenia tekstu i/lub jego autora; aspekt stylistyczny, tj. dobór środków werbalnych i pozawerbalnych implikowanych przez czynnik układu poznawczo-komunikacyjnego.

Odniesienia wymaga jeszcze użyte w tytule pojęcie *tekstu kultury*. Trzeba zaznaczyć, że użycie leksemu *tekst* w tej frazie ma charakter przenośny, a samo pojęcie, które desygnuje, używane jest w specyficznym semiotycznym znaczeniu, bo odnosi się nie tylko do komunikatów werbalnych, ale także do „jakiegokolwiek jednolitego (<tekstowego>) znaczenia”. Przyjmuję więc, że *tekst kultury* to rodzaj komunikatu, który jest utrwalony w przestrzeni za pomocą różnych kodów, utworzony intencjonalnie według określonych reguł, jest zrozumiały dla odbiorcy (nie wymaga deszyfracji), bo osadzony jest w konkretnym kontekście znaczeniowym.

*Parateksty* pojawiające się w tekstach kultury popularnej wyrażone są także wielokodowo, gdzie kod werbalny pełni rolę drugorzędną, np. mapy w tekstach fantasy. Pojęcie tekstu obejmuje więc wszelkie struktury kodowe właściwe danej kulturze i uzgodnione społecznie, realizujące, jak powyżej, określone intencje nadawcy.

Na tej podstawie można założyć, że analiza paratekstów w tekstach kultury popularnej może przeprowadzona być za pomocą polimetodologicznego paradygmatu badawczego, który łączy aparat tekstologii, genologii lingwistycznej i anektowane sposoby analizy paratektów w pokrewnych dyscyplin literaturoznawczych. *Parateksty* pojawiające się w tekstach kultury popularnej stanowią obszerny i dosyć zróżnicowany zbiór pod względem typologicznym i substancjalnym (nie zawsze tożsamym z tekstem głównym). I tak na przykład w obszarze literatury popularnej będą to glosariusze (bestiariusze), słowniczki, dodatki, noty śródrozdziałowe, ale i mapy, wykresy; dla gier komputerowych, szczególnie narracyjnych gier fabularnych funkcję paratestu pełnią podręczniki, dla których tekstem zasadniczym jest sesja, ale i scenariusz, dla gier w ogóle na przykład gry parodie i wymieniane wcześniej glosariusze; komiksy eskortują jako parateksty okładki, przypisy, noty wydawnicze, blurb itd.

## **POZALITERACKIE UWARUNKOWANIA METODOLOGII BADAŃ NAD NAJNOWSZĄ LITERATURĄ SPEKULACYJNĄ ORAZ JEJ KULTUROWYMI REPREZENTACJAMI**

Zainicjowana przez Roberta Heinleina koncepcja speculative fiction<sup>1</sup> stworzyła nowe możliwości dla twórców tego typu literatury. Wprowadzając do fikcyjnych światów zarówno aspekt nieistniejących w rzeczywistości pozaliterackiej technologii czy też innego typu stanów rzeczy ale przede wszystkim wpisując je w fundamentalną dla czytelnika i badacza aktywną relację z człowiekiem. Tym samym literatura ta przestała być już tylko prozą przygodową dla nastolatków a zyskała możliwość projektowania potencjalnych przyszłych stanów rzeczy mogących zaistnieć w szeroko rozumianym ludzkim świecie. Te dwa zasadnicze horyzonty określające ten typ twórczości to z jednej strony spekulacje dotyczące przyszłości w wszelkich jej aspektach jak i znacznie bardziej istotne sposób istnienia człowieka w tych nowych realiach. Tym samym proza spekulacyjna mogła wykorzystywać opisany przez Paula Ricoeura mechanizm „laboratorium moralnego”<sup>2</sup> pozwalający na zastosowanie hermeneutyki postfenomenologicznej wspartej strukturalną aparaturą poetyki do śledzenia w tekstach spekulacyjnych etycznego i moralnego kontekstu bycia wobec nowych wyznań. Należy także pamiętać, że w odniesieniu do badania tego typu literatury przydatny może być także model „monomitu” opracowany przez Josepha Campbella<sup>3</sup>. O ile w odniesieniu do samej formalnej struktury budowy tekstu metodologie wypracowane przez literaturoznawców są w pełni wystarczające, to już w odniesieniu do wymiaru spekulacji opartych na perspektywach naukowych, filologiczny aparat lektury wymaga wsparcia. Widoczne to jest już w znanej pracy uznanego amerykańskiego badacza Frederica Jamesona<sup>4</sup> dotyczącej zagadnień utopii w fantastyce naukowej. Zasadniczym problemem badawczym nie są jednak kwestie związane z tematyką utopijną czy też dystopijną w literaturze spekulacyjnej. Ostatnie dekady przynoszą coraz większą ilość tekstów wpisujących się już nie tyle w mody kultury masowej co raczej w określone trendy badawcze oraz dynamiczne mechanizmy cywilizacyjne.

---

<sup>1</sup> J. Clute i P. Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction*, London 1999, Orbit, p. 1144-1145.

<sup>2</sup> Por. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t.1-3, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, Wydawnictwo UJ.

<sup>3</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Kraków 2013, Wyd. Nomos.

<sup>4</sup> Por. F. Jameson, *Archeologie przyszłości Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Kraków 2011, Wyd. UJ.

Wśród najbardziej interesujących badawczo należy wymienić tematykę ekologiczną, technologiczną, transhumanistyczną wraz z posthumanistyczną oraz religijną i postapokaliptyczną cały ten model zamykają tematy związane z kolonizacją Kosmosu. Przyjmując, że jedną z wpisanych w tekst spekulacyjny intencjonalności jest stworzenie pewnego probabilistycznego modelu, należy dopuścić możliwość czytania takiej prozy w sposób pozwalający na wykraczania poza fikcję literacką. Aby jednak uczynić to zasadnym niezbędne jest precyzyjne rozróżnienie tego, co stricte fikcyjne od tego co jest spekulacyjnym obrazem opartym na aktualnym stanie badań naukowych. W przypadku przeciwnym odbiorca nie mogąc rozróżnić fikcji literackiej od naukowych odwołań utraci możliwość uczestniczenia w projekcie spekulacyjnym. Takie założenie wymaga wprowadzenie do badań nad literackim tekstem spekulacyjnym takiego horyzontu odniesień badawczych, który będzie uwzględniał konkretne dziedziny naukowe. Dotyczy to zarówno perspektyw spekulacyjnych fantastyki ekologicznej, posthumanistycznej jak i kosmicznej. Brak odniesień do tak podstawowych opracowań jak chociażby prace Davida Wallace-Wellsa<sup>5</sup> czy Rosi Braidotti<sup>6</sup> w przypadku spekulacji literackich związanych z ekologią i posthumanizmem wyklucza w znacznym stopniu procedurę czytania spekulacyjnego.

Tym samym należy wskazać na dwa zasadnicze problemy metodologiczne związane z badaniem współczesnej prozy spekulacyjnej. Pierwszy z nich wymaga zastosowania zarówno aparatury metodologicznej jak i związanych z nią badań nad konkretnym aspektem rzeczywistości do rozpoznawania w badanym tekście literackim czystej fantazji, nie mającej żadnego związku z istniejącymi w pozaliterackim świecie badaniami naukowymi od tych figur i stanów rzeczy, których odpowiedniki można wskazać w pozaliterackiej macierzy badawczej. Drugi aspekt wymaga nie tylko precyzyjnego rozpoznania mechanizmów funkcjonowania tych zapożyczeń w świecie fikcji, ale przede wszystkim funkcji jakie zostają im przypisane zarówno na płaszczyźnie szeroko rozumianych nauk przyrodniczych, społecznych jak i humanistycznych. Tym samym możliwe jest stworzenie systemu badawczego pozwalającego nie tylko identyfikować niefikcjonalne figury, mechanizmy i stany rzeczy w fantastyce spekulacyjnej ale także śledzić ich interakcje w dziele literackim zarówno w perspektywie formalnej jak i wykładniczej dotyczącej w wymiarze charakterystycznym dla probabilistycznych spekulacji lektury prawdziwościowej.

---

<sup>5</sup> D. Wallace-Wells, *Ziemia nie do życia. Nasza planeta po globalnym ociepleniu*, tłum. J. Spólny, Poznań 2019, Zysk i Ska.

<sup>6</sup> R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge 2013, Polity Press.

## **МАТЕРІАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ ЯВИЩ КУЛЬТУРИ НА ПРИКЛАДІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ**

**Актуальність і мета дослідження.** Описуючи таке культурне явище, як деконструктивізм, автори підручників з історії архітектури XX–XXI століть і дослідники в галузі філософії архітектури обов'язково пишуть про конструктивізм, але оминають творчість засновників модернізму. Проаналізувавши творчість архітекторів-модерністів та порівнявши їхні пошуки нових форм з творчістю архітекторів-деконструктивістів, можна дійти висновку, що архітектори першої половини XX століття використовували філософські, графічні та композиційні прийоми, схожі на архітектуру кінця XX та початку XXI століть. Зробимо спробу сформулювати гіпотезу щодо виникнення і походження деконструкції як філософської думки і деконструктивізму як стильового напрямку в архітектурі і висвітлити факти народження деконструктивного мислення та об'ємно-просторових засобів творення деконструктивізму в архітектурі.

Чи можна проєктувати архітектурну споруду, що відповідає духу часу, у стилі, який іще не виник? Архітектор Ле Корбюзьє довів, що можна, якщо цей стиль вигадати самому. В творчому процесі винахідництва в архітектора з'явилась нова стилістична мова, яку він проголосив «новим експресіонізмом». В кінці 1940-х атеїсту Ле Корбюзьє замовляють проєкт сакральної споруди — капели в Роншані. Він приймає замовлення на умовах, що католицька церква не буде обмежувати свободу його творчого самовираження. Протести з боку деяких священнослужителів та парафіян таки мали місце, але вже після будівництва капели. Визнаний у світі майстер, маючи значний теоретичний і практичний доробок в сфері архітектури житла та містобудування, лідер інтернаціонального функціоналізму, при проєктуванні капели в Роншані змінює свій стилістичний почерк. Новий тип споруди спонукав архітектора винайти нові засоби виразності. Відмовляючись від буденності прямокутного контейнера, він трансформує цю форму вибухом композиційних емоцій. Від символічного вибуху руйнується конструктивна цілісність і закритість. Дах споруди піднімається у просторі і зависає над стінами, змінюється його нахил відносно горизонту. Між вертикальними та горизонтальними площинами утворюються щілини, через яку проходить сонячне світло. Перпендикуляри зникають. Стіни втрачають свою геометричну паралельність одна відносно одної, а деякі відхиляються від вертикалі і перфориються отворами для освітлення внутрішнього простору. Таким чином присутність у храмі «вищої сили» деконструє внутрішній простір.

**Висновки.** Радянський письменник та архітектор Віктор Некрасов після перегляду світлин з капелою так описує свої враження: «...дивлячись на цю споруду одного з найпередовіших західних архітекторів, на цю церкву (і чому це церква? Ах, так, там хрест нагорі...), думаєш: а чи не зайшла архітектура в глухий кут?» [2]. Відповідь на питання В. Некрасова дає композитор, культуролог і філософ Григорій Зайцев [1]. У своєму курсі лекцій з естетики він стверджує, що капела в Роншані влучно характеризує ті основи філософії деконструктивізму, що були сформульовані пізніше, у 60–

70-ті, філософом Жаком Деріда та його другом і однодумцем, архітектором-деконструктивістом світового значення Пітером Айзенманом. Вихід із глухого кута, в який зайшла архітектура модернізму в середині XX століття, було знайдено, як не дивно, саме архітектором — апологетом модернізму. В капелі відбуваються церковні служби і маленьке містечко у Франції стало меккою для паломників, що захоплені архітектурою XX століття.

**Список використаних джерел:**

1. Г. Зайцев. (2017, 21 декабря). Деконструктивизм Питера Айзенмана. Архитектура, как объект «пристального чтения» [лекция]. Официальный канал Григория Зайцева на Youtube. Режим доступа:  
<https://www.youtube.com/watch?v=CXMy70SnUyA>.
2. Некрасов В. П. (1960). Первое знакомство. Из зарубежных впечатлений. Москва: Советский писатель.

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИМВОЛУ «ХРЕСТ» У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ**

**Актуальність і мета дослідження.** Сучасне мистецтво сьогодні є своєрідним ретранслятором суспільної свідомості, виявляючи найгостріші проблеми буття. У цьому річизні переосмислення та репрезентація християнської культури у візуальному мистецтві є актуальною. Інтерпретація символу «хрест» у творчості українських митців О. Дубовика, В. Ралко, Ю. Ковалю, виявляє опосередковану роль сакрального в сучасних практиках. Митці у своїх творах намагаються знайти зв'язок із християнськими цінностями, щоб досягнути сутності існування сучасної людини.

Аналізуючи національні особливості української культури, можна сказати, що духовна складова багато важить у житті народу. Саме тому, символи — «хрест», «ікона» (образ), «світлове дерево» («дерево життя») посіли чільне місце у творчості таких митців, як: О. Дубовик «Гра» (1979), «Пророк» (1990–2015); П. Бевза «Розп'яття» (2007), «Домус VII» (2015); О. Животков «Марія» (1993), серія «Варіанти в білому» (1999–2000), цикл «Дванадцять робіт» (2011–2012), цикл «Робота з Біблійними текстами» (2012–2013), проєкт «Формула тиші» (2015); Г. Гідора «Очікування» (2014); О. Сухоліт «Проект Ікона» (2016); Г. Криволап «Дерево» (2016); В. Ралко «Мама» (2017), «Лялька» (2017); А. Цой «Cultum» (2016), «Help me Cheesus» (2018), «Forte», «Кардинал» (2020); Д. Кандинська «Адам» (2019), «Fashion icon» (2019); М. Цой «Хештег» (2017); Ю. Коваль «Без назви 1» (2018); Ю. Кисіль серія «Бомженьки» (2019) та ін.

Процес символотворення пов'язує всі процеси, від появи перших етнічних і культурних ознак до трансформації в колективній пам'яті. Саме завдяки символам відбувається ідентифікація представників окремого етносу зі своєю нацією. У створенні нового символу, що має національний характер, варто виокремити О. Дубовика з його «букетом». Видатний український художник-авангардист О. Дубовик створив цей універсальний знак ще в 1960-і, у період значних обмежень свободи художнього самовираження. «Знаків мільйони, але універсальних два — хрест і Дао, тобто страждання і спокута, спокій і гармонія. Ці знаки доповнюють один одного. Я їх об'єднав у "букеті". Мій універсальний знак народився в Україні» [1] каже митець.

У семантику букету вплетено посилання до перших цивілізацій, античності, ренесансу, бароко. Національний аспект у візуалізації символу О. Дубовика, формується з таких складників: сакральність іконопису, вишитий одяг, мальовані українські хати, польові квіти. В абстрактно-символічному вираженні букета закладено принцип геометрії, який О. Дубовик перейняв у супрематизмі й орнаментальність, через яку митець транслює зв'язок із предками. «Дерево життя» — один із тих символів, що пов'язаний зі знаком хреста, адже за визначенням Я. Музиченка «в основі дерева лежить хрест» [2].

У творі «Гра» (1979) О. Дубовик, ведучи діалог з іконописом, нашаровує символи, як гілочки на дерево, де букет — це енергія, серцевина смислів, усього сущого, того, що поєднує Землю із Всесвітом, основу якого становить архетип дерева-життя,

як і всієї його творчості. Живописний простір митця — це нова реальність, наповнена знаками й символами. «Горизонтальна лінія — це орбіта Землі та звичайна межа всього світу, тоді як вертикальна лінія — це екліптика Сонця, Вавилонської вежі та дерева життя» [3, с. 44]. Горизонталь і вертикаль також подані через символ «хрест», універсального знаку для всього людства, і духовного символу українського етносу.

Одне зі значень символу хреста як оберега, яскраво втілено київською мисткинею В. Ралко у творах «Мама» (2017) і «Лялька» (2017). Етнічні особливості ляльки-мотанки — це найдавніший оберіг, якому понад п'ять тисяч років, жіноче божество, берегиня та богиня (символ землі й богині-землі), хрест на обличчі якої покликаний захищати від злого духу. Дві лінії, вертикаль і горизонталь чоловічої й жіночої енергії, у перехрещенні стають оберегом, символізуючи продовження роду. Архетип «ляльки-мотанки» в роботах В. Ралко — це образ України й сучасного суспільства.

Існують різні візуальні прояви символу «хрест». Так, наприклад, літера «Т» теж належить до цієї символічної мови, і може зустрічатися в художньому творі не тільки в буквальному вигляді, а й формувати композиційну побудову твору, як у роботі Ю. Ковалю «Без назви 1» (2018). Фрагмент постаті, де ноги стають композиційним центром полотна, яке, на перший погляд, відзначається простою схемою та мінімалістичною візуальною мовою, формує Т-подібну композиційну схему, що разом з іконографічною символікою набуває сакрального забарвлення. А. С. Уваров зазначає, що «"Т" вважався не тільки символом, а й навіть самим зображенням "хреста"». Приклад такої монограми було знайдено на саркофазі третього століття» [4, с. 81]. Так дійсно, символічна мова є багатозначною, і при детальному огляді, ми бачимо, що окрім форми, яка створює символ «хрест», також існує символічне значення перехрещених стоп у їхньому сакральному образі. «Буква "Т" одна з форм хреста, вживана навіть і для розп'ять» [4, с. 76]. І на підтвердження цього, митець додає безперечний символ, який вказує на самого Ісуса — цвях, що завершує композицію, увінчуючи й підносячи її сенс. Твір є не тільки зображенням певної історичної події, і покликаний не для того, аби глядач відчув страх і трепет, його посилення багатоглибший, адже митець піднімає тему спрямування майбутнього, і не окремого індивіда, а всього українського суспільства. «Слід ноги або стопа — як стопи Христа, шлях небесний» [4, с. 111–112]. Образ шляху, в його різних метафоричних проявах, ми бачимо в творчості кожного сучасного митця. Найяскравіші приклади є серед робіт П. Бевзи, О. Животкова, В. Сидоренка.

**Висновки.** Осягнення реальності не можливе без духовного начала, так само як і цілісність особистості без сакрального вмісту перетворюється на ніщо. Сакральне аналогічно до трансцендентального перебуває на межі між реальним та ірреальним, і залежить виключно від індивідуального сприйняття, тобто від індивідуальної свідомості залежить, що вважати реальним, а що ні. Схиляючись у бік реальності сакральне стає дійсністю утвореною крізь призму власного сприйняття, у той час як ірреальність теж стає свідченням індивідуального бачення дійсності, проте викривленої через власну ірреальність, що демонструють твори київських митців О. Дубовика, В. Ралко, Ю. Ковалю.

#### **Список використаних джерел:**

3. Пилипенко, Г.-Г. (2019, 6 липня). Видатний український художник-авангардист Олександр Дубовик: «Моя ідея білого букета — це такий самий переворот, як



світогляд Коперника з його проєкцією у Відродження». *Урядовий кур'єр*. Режим доступу <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/vidatnij-ukrayinskij-hudozhnik-avangardist-oleksan/>

4. Потапенко, О. І., Дмитренко, М. К., Потапенко, Г. І., Куйбіда, В. В., Коцур, В. П., Довбня, Л. Е., та ін. (1997). *Словник символів*. Київ: Редакція часопису «Народознавство». Режим доступу <https://studfile.net/preview/5252915/page:6/>
5. Беньяминова, С. В. (2016). В лабіринте смислов и значений. *Антиквар*, 7–8(97), 44–45.
6. Уваров, А. С. (1908). *Символика древне-христианского периода. Христианская символика* (Ч. 1). Москва: Типография Г. Лисснера и Д. Собко.

**БЕЗГІН Олексій Ігорович**

ректор КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого,

кандидат мистецтвознавства,

професор, академік НАМ України

ORCID ID: 0000-0002-0314-2157

## **КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ СФЕРА УКРАЇНИ В ГЛОБАЛЬНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ**

**Актуальність і мета дослідження.** Наукові дослідження, спрямовані на вирішення питань міжкультурних комунікацій у контексті розвитку інформаційного суспільства та стану культурологічного знання в цій галузі, стають усе важливішими для сучасного світу.

Терміни «інформаційне суспільство» та «інформатизація» міцно посіли своє місце не тільки в галузі інформації, а й у політиці, економіці, науці. У більшості випадків ці поняття асоціювалися з розвитком інформаційних технологій і засобів телекомунікації, дозволяючи за умов громадянського суспільства здійснити новий еволюційний перехід до суспільства знання. Традиційні форми роботи, організації діяльності та навчання не відповідають вимогам сучасності. Розуміння категорій часу й простору зазнає трансформації, вбираючи в себе віртуальну реальність та кіберпростір. Революційні зміни в способі життя породжують низку нових можливостей і проблем, тоді як наявні системи некритичного мислення (оцінок) виявляються неспроможними для аналізу, пояснення та знаходження рішень за нових обставин. З одного боку, є тенденція до надання особистості дедалі ширшого вільного творчого вибору діяльності, а, з іншого боку, такий вільний вибір завжди обмежується певними моральними і правовими вимогами.

Процеси створення добробуту в суспільстві зорієнтовані на нові види робіт і додаткові робочі місця. Для гнучких систем виробництва, що ґрунтуються на синхронності і взаємодії, виникає потреба в багатопрофільних працівниках, які легко адаптуються до нових умов. Забезпеченість роботою залежить, імовірно, від індивідуальної фахової відповідності/невідповідності людини вимогам посади, а не від надійності великої компанії або захисту профспілок чи держави. Професійна придатність обумовлюється загальною компетентністю людини, за особливої уваги до здатності працювати в галузі комунікації: нові робочі місця потребують обробників даних, комунікаторів та інтерпретаторів світу символів.

Інноваційні технології виробництва передбачають сучасні форми роботи. Інформаційні технології призвели до сприйняття місця проживання людини як непостійної та невизначеної категорії. Ослаблення почуття приналежності до конкретного місця та ідентичності призводить до того, що спільноти все частіше формуються на засадах спільних інтересів, а не за місцем проживання людей. Матеріальність світу заступає віртуальність, яка дає змогу людям заочно діяти у віддалених просторах. Час і місце тепер почали функціонувати на рівнях, де вони ніколи раніше не діяли, і це доведеться прийняти кожному з нас.

На жаль, ці зміни створюють нову географію — географію відчуження. Люди втрачають навички безпосереднього спілкування, стають усе більш соціально роз'єднаними. Втім, якість життя значною мірою пов'язана з конкретним місцем, з особливостями середовища проживання, із глибоко особистою, суб'єктивною прихильністю та культурою людини. Де б людина не перебувала, вона гарантовано залишається носієм своєї мови, національних традицій, звичаїв. Це стає головним моментом відчуття самоцінності особистості, допомагає людині адаптуватися в середовищі, не маргіналізуватися як «безрідник».

Чинником, що сприяє розвитку національної ідентичності, добробуту громадян, зайнятості, відродження і сталого розвитку міського середовища та регіонів, можна однозначно вважати культуру. Саме сфера культури є найчутливішим показником прав людини та соціальної солідарності.

Наукові дослідження, спрямовані на вирішення питань міжкультурних комунікацій в епоху глобалізації, розвиток сфери освіти, у тому числі мистецької освіти, стають усе більш важливими для сучасного суспільства.

Нині актуальним для України є використання інформаційних мереж і новаторських технологій для стимулювання розвитку за такими напрямками:

- вільне розповсюдження інформації в царинах освіти, науки, культури і комунікації, зростання ролі бібліотек;
- дистанційна освіта та новаторський підхід до неформальної та безперервної освіти;
- віртуальні наукові лабораторії, у яких дослідники за допомогою засобів телекомунікації можуть спільно працювати над науковими проектами;
- розроблення, випуск і розповсюдження різноманітної культурної продукції як внесок у зміцнення взаєморозуміння й діалогу між культурами.

**Висновки.** Саме така діяльність, вочевидь, буде спрямована на зростання ролі та значення морального й інтелектуального складника в сучасному інформаційному суспільстві та забезпечить задоволення наукових, освітніх та культурних потреб.

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ ТА ДИГІТАЛІЗАЦІЇ**

**Актуальність дослідження.** Складність і суперечливість процесів, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності сучасного глобалізованого суспільства, обумовлюють нове розуміння мистецтва як чинника, який окреслює загальні тенденції в моделях поведінки соціуму й перетворюється на провідний фактор суспільного поступу, визначаючи духовне обличчя не лише окремого індивіда, а й будь-якої людської спільноти. Сучасні науковці досліджують питання, пов'язані з Четвертою промисловою революцією (термін К. Шваба) та Індустріями 4.0, що набувають глобально-епіхального характеру. Україна, попри доволі складні умови сьогодення (події на Сході, економічні негаразди тощо), перебуває в ареалі цих глобальних технологічних процесів. Під впливом останніх у культурі та мистецтві України сформувалася низка загальних тенденцій серед яких дигіталізація суспільного буття й індивідуального життя як результат повсюдного впровадження уніфікованих комп'ютерних технологій, інтернету; поширення англійської мови як мови міжнародного спілкування; зміна класичних уявлень про національну культурну та мистецьку специфіку, трансформація ідентичностей тощо.

**Мета дослідження** — спроба усвідомлення найбільш актуальних методологічних проблем вітчизняного мистецтвознавства, що постають як на теоретичному так і на практичному рівнях щодо тих мистецьких процесів і практик, які існують у сучасному мистецтві.

Сучасне мистецтво характеризується наявністю різних, інколи навіть суперечливих напрямів, концепцій, художніх принципів тощо. Серед новітніх тенденцій, які визначають його розвиток, є дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації, що призводить до відходу від класичного розуміння художності. Як зазначає Г. Гьопферт, сучасне мистецтво реагуючи на процеси, що відбуваються в оточуючому середовищі, виконує «замовлення часу» та «використовуючи спрощену до ступеню банального речовинність» розширює та розповсюджує потенції краси на всі сфери [1], а орієнтація на актуальність призводить до появи нових методів і прийомів, технік і матеріалів й, відповідно, швидкої зміни естетичних та візуальних канонів.

Процеси глобалізації в мистецтві актуалізували такі протилежні тенденції, як транскультуралізм і пошуки етнічної, національної ідентичності, демократизація мистецтва й нові способи презентації художньої творчості і процеси комодифікації, естетизація повсякденності і збільшення впливу візуальних образів на свідомість сучасної людини, формування її ціннісних уподобань і повсякденних тілесних практик.

При визначенні рівня творів мистецтва важливу роль почали відігравати такі позахудожні критерії, як: модність, актуальність, популярність автора, інвестиційна привабливість, комерційний успіх, які надають художній оцінці твору суб'єктивний характер та означають відхід від розуміння мистецтва як вираження певних загальнозначущих і ціннісних смислів.

Починаючи з другої половини XX століття, розпочався процес перетворення мистецтва й арттворів на вигідний бізнес, а основним критерієм мистецтва стала його «товарність» і можливість накопичувати (акумулювати) капітал. У цей період руйнується зв'язок між популярністю митця та ступенем його майстерності (як це було в епоху «старих майстрів»). Для сучасного артринку важливим став ступінь «розкрученості» митця, його здатність стати арткумиром. Змінюється усвідомлення мистецтва як явища, що презентує світу унікальні об'єкти, які потребують особливого сприйняття. У суспільстві споживання мистецтво «перетворене» на товар. У такий спосіб відбувається певна вульгаризація мистецтва та культури: мистецтво стає предметом споживання, має свій фінансовий еквівалент, художню цінність його творів визначають ринкова вартість і належність до символічної системи цінностей (бренд), а місце справжніх поціновувачів мистецтва посіла маса, що зацікавлена в споживанні розтиражованих творів мистецтва. Споживачі довіряють брендам, що гарантують художню цінність творів мистецтва, у які вони (колекціонери та дилери) вкладають гроші. Бренд митця — не просто ярлик, логотип або підпис. Поза сумнівом одне: коли митець «брендований», артринок сприймає будь-яку його роботу як витвір мистецтва. Талант і мистецький твір вважають товарами, а самих митців — продаваним брендом, створення якого торує шлях для артбізнесу й реклами. Відтоді, коли митці почали застосовувати «механізми брендування», торгівля все частіше стала використовувати мистецтво як засіб посилення ідентичності бренду. Мистецтво ХХІ століття орієнтоване на виробництво симулякрів, а процеси комодифікації зумовили появу нових артпрактик, які не спрямовані на створення унікального мистецького продукту. Мистецтво все більше стає сферою загальнодоступною та прикладною.

Процеси глобалізації та глокалізації, експансія цифрових технологій і становлення digital-age призвели не тільки до зміни функцій мистецтва, але й до переосмислення його фундаментальних категорій і понять. Особливо складно оцінити мистецтво ХХ–ХХІ століть унаслідок різкого прискорення його розвитку та збільшення плюралістичності (одночасного існування значної кількості художніх течій, напрямів, стилів тощо). Сьогодні термін «мистецтво» використовують для опису будь-якої креативної діяльності, що негативно відбивається й на самому мистецтві, його морфології, інституціоналізації, системі оцінки тощо.

**Висновки.** У сучасній естетиці та мистецтвознавстві виникла досить серйозна методологічна проблема певної невідповідності системи основних естетичних категорій і сутності сучасного мистецтва, адже художня практика сучасності значно випереджає мистецтвознавчу теорію, для якої характерний релятивізм естетичних оцінок та суджень, що призводить до розмивання критеріїв художності. Попри те, що питання «кризи мистецтвознавства» було порушене ще в XX столітті, сьогодні зазначена проблема залишається актуальною, оскільки невирішена досить велика кількість відкритих питань і, передусім, теоретико-методологічного характеру, а факт «різночитання» певних термінів та понять у межах вітчизняної мистецтвознавчої науки

залишається незаперечним. Науковці все частіше підкреслюють невідповідність класичної теорії щодо тих актуальних мистецьких процесів і практик, які існують у сучасному мистецтві та наголошують на нездатності мистецтвознавства вирішувати його завдання. Одним зі шляхів виходу із зазначеної ситуації може стати звернення до трансдисциплінарності, як одного з найбільш сучасних принципів організації наукового знання, який дає змогу досліджувати проблему одночасно на декількох рівнях, наприклад на фізичному й ментальному, глобально й локально. Це сприятиме розширенню методологічної бази, предмету та об'єкту дослідження, дозволить трансформувати принципи роботи з творами сучасного мистецтва, адже трансдисциплінарність передбачає функціональний синтез методологій, та створення на їхній основі нових дослідницьких концепцій.

**Список використаних джерел:**

1. Гёпферт, Г. (2014). Зеро, или акт освобождения. Режим доступу <https://www.facebook.com/notes/alliance-22/hermann-goepfert-zero-ein-akt-der-befreiung>

## **БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович**

учений секретар

відділення образотворчого мистецтва НАМ України

кандидат технічних наук

ORCID ID: 0000-0003-2911-7504

## **ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ПРОЕКТНОЇ КУЛЬТУРИ**

Сучасна проектна культура в дизайн-процесах включає в себе усі різновиди традиційних засобів проектної графіки, а також цифрові технології візуалізації графічних образів. Пройшовши тривалий шлях еволюції графічних засобів виконання та методів побудови зображень на площині, проектна графіка, відповідно до потреб виробництва та будівництва, а також згідно з культурою і традиціями певного історичного періоду, розвитку технічних засобів виконання і технології множення, виробила універсальну графічну мову та прийоми зображення.

Вважається, що креслення вперше застосовувалося у сфері будівництва. Про значення графіки в архітектурній діяльності писав ще давньоримський архітектор Вітрувій. За його висловом, уміти рисувати архітектор повинен для того, щоб «...мати можливість зобразити без зусиль за допомогою рисунків задуманий ним твір». Вітрувій також висвітлив роль геометричних побудов: «Геометрія ж приносить велику користь архітектурі, і перш за все вона вчить використовувати циркуль і лінійку, що надзвичайно спрощує складання планів будівель і правильне використання наріжників, рівнів та висків».

Необхідність зберігати та передавати знання спричинила використання праобразу креслення у готичну добу. Графічні матеріали готичних будівельників нагадують сучасну технічну ілюстрацію ескізного характеру. Ремісник того часу поєднував в одній особі проектувальника і виробника або будівельника, тому не існувало самого поняття «проект» в сучасному розумінні цього слова.

Прогрес у розвитку проектної культури відбувся у Західній Європі завдяки архітекторам і художникам доби Відродження. Через потребу в побудові реалістичного зображення в мистецтві доби Відродження особливого розвитку набула теорія перспективи, основні принципи якої досі використовуються в проектній графіці. На відміну від минулих років, тоді зображували не існуючі вже предмети, а їх проекти в справжньому розумінні цього слова. У той період відбувся розподіл функцій креслення на презентаційне парадне і ескізне.

З появою масштабу креслення набуло більшої інформативності, стало засобом зберігання та поширення інформації. На думку американського вченого Дж. Джонса, масштабне креслення повністю змінило парадигму розробки форми, відокремивши метод проб і помилок від виробництва і давши змогу експериментувати над формою та змінювати її на кресленні, а не на самому виробі. Дж. Джонс вважає, що саме з появою геометричного креслення в проектувальника з'явилося ширше «поле уявлень», ніж у ремісника, тому що креслення дало змогу побачити майбутній об'єкт у цілому.

Згодом креслення перетворюється на основний засіб моделювання, потіснивши об'ємні моделі. Таким шляхом креслення удосконалювались до початку XIX ст.,

до обґрунтування французьким математиком Гаспаром Монжем теорії ортогональних проєкцій та, відповідно, до появи нарисної геометрії. З розвитком індустріального виробництва з'явився новий вид документації — робоче креслення, графічному стилю виконання якого притаманна максимальна точність і лаконічність зображень. Тоді ж відбулася уніфікація креслення, воно стало універсальною технічною мовою спілкування.

Період конструктивізму вніс нові тенденції як у проектування, так і в способи подання проєктної думки. Аксонометричне креслення дало змогу наочно зображувати форму точнішим способом, аніж перспектива, графічно легко створювати просторові форми та організовувати простір; композиції творів художнього формоутворення набули об'ємно-просторового характеру. Застосування комбінованих технік у проектуванні на початку XX ст. збіглося з революційними процесами у мистецтві й відкрило нові шляхи в пошуках художньої форми. Колаж як нова форма художнього вираження набув значного розвитку як найбільш відповідний новаторській суті агітаційного мистецтва. Саме тоді почали активно застосовувати і фотоколаж. Звернення архітекторів та художників-конструкторів до техніки аплікації, колажу та фотомонтажу на початку минулого століття пов'язане з пошуками найбільш зручних та оперативних технічних засобів створення графічного зображення проєкту, в якому замість фарбування площин на креслення наклеюють різноманітні сорти та види паперу, вирізаного за шаблоном шрифту, фотографії, шматочки фанери тощо.

Зростання об'ємів технічної документації, велика трудомісткість і повільність ручного виконання робочих креслень змусили шукати засоби механізації виконання. Однак механізація креслярських робіт не суттєво підвищила продуктивність проєктних робіт. Дійсно прискорити виконання проєктно-конструкторських робіт згодом дозволило застосування комп'ютерної техніки.

Цифрові технології не лише значно спростили технологічну частину роботи, а й створили нові інструменти моделювання і розширили спектр засобів презентації форми на всіх етапах роботи. Поява векторної комп'ютерної графіки, нових цифрових методів створення зображень зробили графіку високоточною, тим самим відкривши перед нею новий спектр завдань у графічному конструюванні форми, побудові зображень на якісно новому рівні традиційними методами. Тривимірне моделювання стало найпотужнішим інструментом формоутворення, творчого пошуку, моделювання, візуалізації та інженерно-технологічної розробки. Удосконалення програмних продуктів збільшило формотворчі можливості тривимірного моделювання, визначивши один із пріоритетних шляхів розвитку проєктної графіки.

Сьогодні проєктна графіка, поєднуючи традиційні засади та новітні технології, є основним засобом формування професійного мислення, проєктної розробки і реалізації об'єктів, охоплюючи системно весь спектр засобів проектування, естетики та експертної оцінки. Сучасний етап розвитку проєктної культури характерний стрімким розвитком цифрового інструментарію — розширенням спектру засобів моделювання та репрезентативних властивостей комп'ютерної графіки, збільшенням інтерактивності між програмою і користувачем, скороченням часу обробки операцій, інтегрування прийомів традиційної графіки у цифровий простір.

Розвиток та розповсюдження цифрових гаджетів призводить до поширення новітніх форм обміну інформацією. Сміливо можна стверджувати, що проєктна куль-



тура сьогодні пов'язана із завершенням тривалого етапу історичного етапу «зображення на папері». Таким чином уявлення про форму презентації проекту докорінно змінюється, перетворюючись з плоского зображення у комплексну інформаційну модель.

**БЕРЕГОВА Олена Миколаївна,**

доктор мистецтвознавства, професор,  
провідний науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України  
ORCID ID: 0000-0003-4384-9365

## **ІМАГОЛОГІЯ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Імагологія — це наукова дисципліна про закони створення, функціонування та інтерпретації образів («інших»), «чужих», сторонніх для суб'єкта, який сприймає той чи інший образ. Протиставлення «свого» та «іншого» / «чужого» є фундаментальним концептом імагології як міждисциплінарної наукової парадигми. Найбільш прийнятним для широких контекстуальних узагальнень щодо культурно-мистецьких явищ різних культур є компаративний підхід.

Проблематика імагології привертає увагу вчених уже з середини XIX століття, хоча в ту епоху імагологічних студій як окремого напрямку в гуманітарних науках (як і самого поняття імагології) ще не існувало. Найбільш розробленою проблематика і методологія імагології є в літературознавстві і лінгвістиці.

У середині XX століття імагологічні студії пов'язані з іменами французьких дослідників, професорів Університету Сорбонна Ж.-М. Карре та М.-Ф. Гійяра, а також таких зарубіжних учених, як Х. Дизерінк, М. Фішер, Д.-А. Пажо, Ж. Ле Гофф, Ж.-М. Мура, Дж. Лерссен, А. Менегетті, М. Швідерська та ін.

В Україні за радянських часів компаративні студії в гуманітаристиці не розвивалися через ідеологічні обставини, а перші розробки в цьому напрямку з'явилися лише наприкінці 1980-х років.

Одним із перших дослідників в українській гуманітаристиці, хто звернув увагу на важливість імагологічного методу в літературознавчих дослідженнях і зробив його ґрунтовну теоретичну розробку, був літературознавець, академік НАН України Дмитро Наливайко. Зокрема, у передмові до антології «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (2009), Дмитро Наливайко простежив основні етапи еволюції порівняльного літературознавства від античності до наших днів, визначив місце імагології в методологічному дискурсі сучасного літературознавства, окреслив категоріальний апарат, предметне і проблемне поле імагологічних студій [Наливайко].

Розвиваючи ідеї Дмитра Наливайка, наш колега, академік НАМ України Ігор Юдкін одним із перших вказує на можливість і продуктивність застосування імагологічного підходу в культурології. При цьому він застерігає від спокуси механічного поширення методів лінгвістики і мовознавства на сферу культури, наголошує на здатності мистецтва «долати будь-які мовні бар'єри, бути незалежним від окремих мовних систем, прагнути до універсальності артистизму» [Юдкін, с.44].

Практично нерозробленою є царина імагологічних студій як у зарубіжному, так і в українському мистецтвознавстві, хоча мистецтво є надзвичайно цінним джерелом інформації про культуру тієї чи іншої нації через його насиченість образами.

Імагологічний підхід активізує дослідження художніх образів у творах мистецтва, через які ми можемо зробити узагальнення щодо ціннісних установок або ментальної картини світу певного народу в той чи інший історичний період, можемо зрозуміти специфіку образного сприйняття «Іншого» представниками різних культур, уявлення учасників культурного діалогу один про одного.

У плані методології існують різні варіанти типології імагологічних досліджень. Літературознавець і культуролог Валерій Земсков пропонує розглядати ту чи іншу культуру через призму трьох понять: стереотипи, іміджі та образи. На думку вченого, співставивши ці категорії, ми можемо сконструювати сумарний портрет «іншого» / «чужого».

Але більш доцільним видається здійснення імагологічного аналізу в культурології та мистецтвознавстві на основі методології французького літературознавця Жан-Марка Мура [Mourat]. В його концепції запропоновано розглядати літературні явища за допомогою аналізу імагем, імаготем та імаготипів.

Імагема — це своєрідна культурна емблема країни, у ролі якої можуть виступати предмети і явища традиційної культури титульної нації, національні пісні, визначні місця, пам'ятки архітектури тощо.

Імаготеми — це найбільш розповсюджені в культурі тієї чи іншої країни теми, мотиви, образи, які ґрунтуються на історичних, культурних, соціальних міфах. Аналіз імаготем допомагає визначити перелік тем, що викликають стійкі асоціації з образом країни, яка досліджується, її народу або культури.

Що стосується поняття імаготипу, то це антропоцентрична категорія, яка визначає найбільш повторювані та одноманітні елементарні одиниці національного образу, безпосередньо пов'язані з етнонаціональними стереотипами.

Імагологічний підхід дає найкращі результати при порівнянні певної множини творів в одному жанрі, які належать різним національним культурам. При такому підході ми можемо виявити особливі, специфічні риси кожної культури, перевагу в них тих чи інших імагем, імаготем та імаготипів.

Імагологія як новий науковий напрям сьогодні перебуває на стадії інтенсивного розвитку. Про це свідчить невпинне зростання кількості праць, присвячених імагологічній проблематиці, захищених дисертацій, де за методологію обрано саме імагологічний аспект. Окремі теоретичні аспекти цієї молоді галузі гуманітаристики ще залишаються недостатньо розробленими, наприклад, такі, як категоріально-понятійний апарат, методологія, типологія, внутрішня систематизація досліджень образу Іншого. Але вже зараз є очевидним, що імагологічна проблематика буде надалі розвиватися в культурології і мистецтвознавстві, оскільки імагологічний аналіз дає можливість конструювати модель національного характеру, виявляти в колективному портреті того чи іншого етносу значущі для нас риси культури, що вивчається. Крім того, імагологічний аналіз дає підстави для характеристики не лише «іншої» / «чужої» культури, а й переналаштовує оптику на сприйняття та розуміння «своїї» культури.

Нмецький вчений Хуго Дизерінк в одній зі своїх робіт про імагологію писав, що він уявляє цю науку як таку сферу гуманітарного знання, яка створює умови для впізнавання різними народами один одного, що є надзвичайно важливим в умовах мультикультурного глобалізованого простору [Dyserinck]. Спостерігаючи сплеск інтересу до імагології як важливої сфери компаративістики в останні роки, можемо спрогнозувати, що використання методів імагології в аналізі текстів культури і творів

мистецтва сприятиме розширенню сфери культурологічних і мистецтвознавчих досліджень та оновленню їхньої методології.

**Використані джерела:**

1. Dyserinck H. Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur. *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst and Kultur des 19 und 20. Jahrhunderts* (Symposium in Luxembourg, 1984 Sept.).
2. Moura, J.-M. (1999). L'imagologie littéraire: tendances actuelles. Perspectives comparatistes. Paris.
3. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. За заг. ред. Д. Наливайка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 5-42.
4. Юдкін-Ріпун І. Імагологія як комплексний напрям дослідження культур. Культурологічна думка. 2009. № 1. С. 42-48.

**БІЛЬЧЕНКО Євгенія Віталіївна**

провідний науковий співробітник ІК НАМ України,  
доктор культурології, доцент  
ORCID ID: 0000-0001-9662-0594

## **ДВА КРИЛА КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ДЕКОНСТРУКЦІЯ ПОЛЯРНОСТІ ЧЕРЕЗ ДІАЛОГ**

**Актуальність дослідження.** Моделювання понятійного апарату культурології — покликане необхідністю заповнення вакууму в символічній структурі, що вимагає адекватного означення з погляду епістемології, семіотики, культурологічної компаративістики. У гносеологічному контексті сучасну культурологічну думку, як епісистему, умовно можна розділити на два методологічні напрями, усвідомлюючи усю схематичність полярної типології. Йдеться про соціальну культурологію, сформовану на основі принципів феноменології, соціології, гносеології, та гуманітарну культурологію, яка апелює до герменевтики, аксіології, психології. Наша **мета** — деконструвати культурологічну полярність через діалог.

Соціальна культурологія зростає із соціально-інженерного, технократичного шляху думки, притаманного для англо-американського Заходу, і виражається в культурній антропології США, соціальній антропології Великої Британії, cultural and social studies Західної та Східної Європи від Франкфурту та Бірмінгему до Любляни. Її спрямованість: або етнографічно-етнологічна (у випадку з культурною та соціальною антропологією), або соціально-політична (у випадку з культурними/соціальними дослідженнями). До західної гілки долучається також Петербурзька школа на пострадянському просторі. Соціальна культурологія, відома як партикуляристська культурологія антропологічної «Культури», відображає неklasичну (постмодерну) картину світу, принципами якої постають релятивізм, екзистенціалізм, феноменологізм, матеріалізм, емпіризм, плюралізм, у прикладному сенсі — глобалізм (його апологія та/або критика).

Гуманітарна культурологія формується на теренах синтезу філософії культури, естетики, етики та мистецтвознавства й більше притаманна для слов'янського Сходу, з його тяжінням до художньої екзистенційності мислення: України, Росії, Білорусі, Вірменії та Грузії, репрезентованими Московською, Київською та Мінською школами. Гуманітарна культурологія, відома як універсалістична культурологія філософського «Логосу», відображає класичну (модерну) картину світу, принципами якої постають фундаменталізм, есенціалізм, трансценденталізм, ідеалізм, раціоналізм, монізм, у прикладному сенсі — мультикультуралізм (відповідно, з обґрунтуванням у вигляді етніцизму чи критикою у вигляді глоболокалістського тренду).

Концептуальними стратегіями гуманітарної (філософської) культурології постають інтуїтивно-цілісні принципи синкретизму та діалогізму, а її головним методом — герменевтична суб'єкт-суб'єктна інтерпретація внутрішніх смислів та образів культури (розуміння, емпатія, переживання, тлумачення), що передбачає відтворення внутрішнього світу автора тексту зсередини внутрішнього світу дослідника, із

залученням світогляду та ціннісних орієнтацій донора та реципієнта. Концептуальними стратегіями соціальної (антропологічної) культурології постають раціоналістичні та аналітичні принципи *позитивізму та критицизму*, а головним методом — рефлексивне суб'єкт-об'єктне пояснення (утримання нейтральної критичної дистанції між дослідником і досліджуваним явищем, у ролі якого, як правило, постають зовнішні інституціональні форми культурної активності).

Подібна класифікація створює певні труднощі, коли йдеться про фахову ідентифікацію культуролога-науковця, який відчуває замикання між умовно західним і східним локальними дискурсами дослідження культури, не знаючи, ким себе назвати: етнографом, антропологом, філософом, літературознавцем, мистецтвознавцем, етиком, соціологом, політологом? Окрім проблеми фахової ідентичності, постає проблема співвідношення культурології з ідеологіями, від яких вона не може бути вільна, оскільки, з психоаналітичної точки зору, втеча від гегемонії вводить суб'єкта в ядро фантазму, а намагання бути об'єктивним обертається трагедією ще більшої суб'єктивації.

Маємо, отже, біг по замкнутому колі, у вигляді вибору без вибору, коли приходить «обирати» між явним нав'язуванням культурологом власних ціннісних позицій, якщо він — філософ культури і має право на пряме пропагування, та імпліцитною пропагандою, коли винесення світогляду «за дужки» супроводжується гомогенізацією академічного поля в межах одного символічного порядку. У такому випадку артикуляція особистої позиції за одночасної критичної саморефлексії видається нам необхідним психоаналітичним надлишком між позитивною філософською та негативною соціологічною програмами.

Вихід із ситуації також пропонують семіотика культури та культурологічна компаративістика. У рамках семіотики гуманітарну (класика, модерн) та соціальну (посткласика, постмодерн) версії культурології за її предметом можна розділити, відповідно, за двома осями знакового поля: синтагмою та парадигмою, синхронією та діахронією, статикою та динамікою, метафорою та метонімією, зовнішньою горизонталлю реально-символічної мови та внутрішньою вертикаллю ідеального значення, позасвідомим та свідомістю, доцентровим сходженням «Я» та відцентровим зміщенням Іншого, Логосом і Письмом, структурою та історією, знаком та значенням, колективним та індивідуальним початками. Будь-який об'єкт культури, який містить як синтагмальні статичні ядра (архетипи), так і парадигмальні, історично лабільні форми історичної свідомості, лежить на перетині двох осей, виступаючи як нульова фонема, беззмістовна непарність, бінарне символічне утворення з означника та означуваного, репрезентанта та референта. Синтез двох «таборів» культурології диктується цілісністю подвійного порядку культури, яка розглядається нами у двох вимірах: хронологічному (в парадигмі епох: античність, середньовіччя, Новий час тощо) та регіональному (в синтагмі локальностей: індо-буддійська, японо-буддійська, даосько-конфуціанська культури тощо).

Якщо через культурологічну компаративістику звернутися не до предмета культурології, а до її ролі в бутті суб'єкта, то синтагмальна горизонталь, у площині якої лежать цивілізаційні смисли, та парадигмальна вертикаль, вздовж «лінії» якої розташовуються символічні ідентичності, — це модуси, які відображають два ключові виміри існування сучасної людини: йдеться позицію та негацію, консервацію та ре-

волюцію, метафізику та діалектику, традицію та інновацію, позитивну онтологію присутності та негативну онтологію відсутності, еволюціонізм із його темпоральністю та традиціоналізм із його структуральністю, глобалістичний рух капіталу й інформації та мультикультурну сталість атомарних індивідів як його сервісних додатків. Виникає питання: як поєднати метафізичний розрив і діалектичне повернення, «велику відмову» й «синтез».

#### **Висновки.**

1. Будь-яка революція, якщо вона означається термінами з попереднього поля, постає традицією.

2. Будь-яка традиція, якщо вона не сприймається як зовнішня репресивна сила, а постає як частина суб'єктивності, що емоційно переживається та критично рефлектуються, є революцією.

3. Якщо революція дорівнює традиції, а традиція — революції, архетипи можна погодити з плінними значеннями на перехресті синтагми й парадигми: «Я» є відображенням світу, світ є відображенням «Я». Якщо індивідуальне відкриття у творчості стає нормою культури, парадигма перетинається із синтагмою в спільній точці.

Розглянувши методологію, предмет і спільноту культурології в контекстах епістемології, семіотики та компаративістики ми обґрунтували необхідність діалогу її соціальної та гуманітарної гілок у єдності історичності та структури.

## **УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА 1970-1980 РОКІВ: САМООЦІНКА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЖУРНАЛУ «УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР»)**

**Актуальність дослідження.** Упродовж 2000–2015 років на шпальтах різних видань з'явилася низка публікацій театральних критиків — відкритий лист і стаття В. Заболотної (2001), статті Р. Коломійця (2004), М. Гарбузюк (2013), інтерв'ю С. Васильєва (2015), які вважали, що без критики театрові важко об'єктивно оцінити себе й успішно розвиватись, однак стан театральної критики охарактеризували як кризовий, сповнений морально-професійних вад (Р. Коломієць), як такий, що існує в дистрофічному вигляді (С. Васильєв), розмірковували про зміну жанрової системи театральних публікацій та пошук власної ідентичності. Однак усі ці проблеми визріли набагато раніше, і самі театральні критики неодноразово намагалися повернути увагу до них у матеріалах, що були надруковані на сторінках головного театального професійного видання — журналу «Український театр» у 1970–1980-х роках.

**Мета дослідження.** На основі аналізу публікацій у фаховому виданні — журналі «Український театр» — виявити головні проблеми театральної критики 1970–1980-х.

Друкований орган Міністерства культури УРСР і Українського театального товариства — журнал «Український театр» — було створено 1970 року із завданням висвітлювати процес розвитку театального мистецтва УРСР та продовжувати традиції української радянської критики.

Однак із перших же років роботи журналу стало очевидним, що реалізація цих завдань не влаштовує ані театральну спільноту, ані керівні органи країни, про що свідчить низка матеріалів, присвячених проблемам театральної критики — постанови ЦК КПРС (1972), а також присвячені проблемам критики численні Пленуми і засідання Українського театального товариства (1972, 1973, 1977, 1978), Семінари театральних критиків (1973), Круглий стіл (1980). Упродовж 1970–1980-х років цьому питанню було присвячено понад 30 статей критиків (Ю. Бобошко, С. Васильєв, С. Веселка, Н. Єрмакова, В. Заболотна, М. Йосипенко, Й. Кисельов, Р. Коломієць, В. Неволов, Л. Новоселицька, А. Поляков, Л. Приходько, М. Соколянський, Ю. Станішевський) і практиків театального мистецтва (О. Барсеян, В. Добровольський, О. Кусенко, Є. Пономаренко, Д. Чайковський).

Аналіз цих документів, передусім матеріалів самих критиків, дає змогу виокремити кілька основних претензій до якості висвітлення театального процесу критикою:

1. На недостатню ідеологічну спрямованість театально-критичних матеріалів звертали увагу М. Йосипенко, Й. Кисельов, О. Кусенко, В. Неволов, А. Поляков, Ю. Станішевський. Вони вважали, що критика вдається до підміни класових понять



загальнолюдськими, припускається волюнтаризму, смаковщини, недостатньо за-своїла історичний досвід марксистсько-ленінської естетики, має краще дбати про високий ідейно-теоретичний рівень своїх театрознавчих робіт, різкіше ставитися до буржуазної масової культури, міщанського смаку і, оскільки театральне мистецтво стало ареною запеклої ідеологічної боротьби, критика мусить стати помічником партії в боротьбі за передовий театр і т. ін.

2. Проблеми рівня професійної підготовки театральних критиків і театрознавчої освіти загалом обговорювали Ю. Бобошко, В. Заболотна, М. Йосипенко, Р. Коломієць, А. Поляков, М. Соколянський. Аналізуючи цю ситуацію, автори виокремлювали такі аспекти проблеми:

- значна кількість випускників-театрознавців не працює за фахом;
- невраховано наявність кардинальних розбіжностей у підготовці критика й історика театру, що вимагають удосконалення навчальних програм, потребує змін система навчальної і виробничої практики тощо;
- відсутність наукових критеріїв відбору при вступі на спеціалізацію «театрознавство», хибна орієнтація на абітурієнта-десятикласника, який недостатньо обізнаний з театральним процесом країни;
- розбіжності кваліфікаційної характеристики випускника кафедри театрознавства, що затверджена Міністерством вищої і середньої освіти СРСР і переліку посад, на які цих фахівців направляють;
- недостатня унормованість діяльності театального критика, її відсутність у класифікаторі професій і посад (В. Заболотна).

3. Проблема недостатньої професійної майстерності критика обговорювалася в статтях С. Веселки, С. Васильєва, Н. Єрмакової, Р. Коломійця, О. Кусенко, В. Неволова, Л. Приходько. На думку авторів, у матеріалах критиків недостатньо аналізу; критики неспроможні поєднати яскраву подачу матеріалу з аналізом; аналіз режисерських і акторських робіт необ'єктивний, не підкріплений теоретичними положеннями; рецензії здебільшого мають оцінний і описовий характер, часто обмежуються переказом сюжету з використанням штампів і недоречним вживанням театальної термінології; у статтях немає індивідуальної думки; нерозуміння сучасної театальної лексики й невміння оцінювати новітній театральний процес. Недостатній методологічний рівень критики, необхідність зміцнення зв'язку між академічним театрознавством і театальною критикою, щоби рецензія стала науково-художнім документом.

4. На брак жанрового розмаїття в театально-критичних публікаціях звертали увагу В. Неволов і А. Поляков, які вказували на засилля ювілейно-портретних матеріалів, що потіснили проблемні й оглядові статті; у творчих портретах критика тяжіє до компліментарності; помітною стає тенденція до збільшення кількості коротких інформаційних повідомлень, репортажів, нарисів, інтерв'ю на тлі незначної кількості рецензій.

5. На недостатнє охоплення критикою театального життя України звертали увагу А. Поляков і М. Соколянський: театри мало приділяють уваги обласним музично-драматичним колективам, театрам для дітей, театрам ляльок; критики майже не звертаються до проблем сучасної драматургії і формування репертуару.

6. Особливе місце в обговоренні проблем критики відводилося проблемі взаємин театру і критики (на що звертали увагу С. Веселка, Н. Єрмакова, Р. Коломієць, В. Неволов, М. Соколянський), унаслідок чого помітною ставала тенденція до заангажованості критики, дедалі частіше необґрунтовано компліментарними, а то й «рекламними» стають рецензії, а сама роль критика щодо певного театру стає обслуговуючою. З іншого боку, автори звертали увагу й на недостатню культуру сприйняття критики митцями, прагнення митців бути поза критикою, оскарження театральних виступів режисерами й акторами, ігнорування театральною спільнотою відкритих обговорень, які влаштовують секції критики. На думку критиків, одним зі шляхів подолання цієї проблеми мало стати виховання в митців культури сприйняття критики.

7. Найчастіше митці у статтях і у виступах під час проведення круглих столів акцентували увагу на тому, що критика не виконує найважливішої своєї функції — не сприяє професійному зростанню акторів і режисерів (В. Добровольський, О. Кусенко, Є. Пономаренко, Д. Чайковський), оскільки не має достатніх навичок для аналізу режисерського задуму, технології акторської творчості тощо, й у такий спосіб, абсолютно не може дати конструктивних порад і пропозицій, на які очікують від неї практики театру.

Останню публікацію, присвячену проблемам критики, датовано 1987-м роком, після чого впродовж 1990-х років журнал до неї не повертався.

**Висновки.** Зіставлення претензій, що пред'являлися впродовж 1970–1980-х років театральної критиці, взаємних звинувачень критиків і митців, а також незадоволення роботою критиків із боку керівних органів, дає змогу виокремити найголовнішу причину цих суперечностей: ідеологічні вимоги, яких мусила дотримуватися критика, з одного боку, та її нелегітимність як культурної практики, з іншого.

**ВАСИЛЬЄВ Сергій Сергійович**

Доцент кафедри організації театральної справи імені І. Д. Безгіна  
КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства  
ORCID ID: 0000-0001-8240-8648

## **ЕКСПЕРТНІ ОПИТУВАННЯ КІНОКРИТИКІВ І КІНОЖУРНАЛІСТІВ В УКРАЇНІ: ДІЯЛЬНІСТЬ БЮРО УКРАЇНСЬКОЇ КІНОЖУРНАЛІСТИКИ У 2002–2012 РОКАХ**

**Актуальність дослідження.** Розбудова та функціонування (часом, у непростих суспільно-політично-економічних — а тепер ще й епідемічних — реаліях, навпаки, стагнація й занепад) української галузі кінематографії потребують кваліфікованого (експертного) осмислення та оцінки. Водночас експертний механізм оцінювання в мистецтві, будучи установчо можливим завдяки індивідуальним якостям експерта (і залежним від них), створює ризики отримання оцінок, у яких частка суб'єктивного, особистих симпатій і антипатій експерта, виявляється надмірною. Подолати їх здатні експертні опитування, що дають змогу сформувати колективну оцінку. Вивчення досвіду проведення таких опитувань в Україні є актуальним.

**Метою** цієї розвідки є коротка характеристика діяльності Бюро української кіножурналістики (далі — БУК) у 2002–2012 роках із проведення експертних опитувань, спрямованих на виявлення та презентацію корпоративної ціннісної шкали, якої дотримуються кінокритики й кіножурналісти, — саме та медіаспільнота, що професійно покликана практично формувати в суспільстві ставлення до кінематографії як такої.

БУК було започатковано з ініціативи кінознавця та кінокритика Олександра Рутковського восени 2002 року під час Другого відкритого фестивалю-майстерні виняткового кіно «Українські альтернативи», який проходив у Києві в Будинку кіно Національної спілки кінематографістів України (далі — НСКУ) і також був ініційований Олександром Рутковським. Воно мало об'єднати журналістів, які регулярно висвітлюють у ЗМІ проблеми кінематографа, стати, словами його засновників, «корпоративним небрежливим дзеркалом нашого екрана, реальним чинником впливу на якість вітчизняного аудіовізуального простору і зробити внесок до відродження української кінематографії» [1, с. 214–215].

На початку до професійно-громадського об'єднання зголосилися 29 київських журналістів. Планувалося, що згодом в опитуваннях БУК будуть брати участь також і експерти з регіонів України, а за підсумками оцінювання БУК вручатиме нагороди за найбільші досягнення в українській кінематографії за рік, так само як і відзначатиме найбільші щорічні українські кінематографічні провали.

У 2002–2007 роках Олександр Рутковський провів сім опитувань, перетворившись з ініціатора заснування БУК на його координатора, автора концепції та куратора пропонованих опитувань, конструктора анкет, анкетера, оброблювача отриманої інформації та автора звітів, а також — головного (часом, на жаль, чи не єдиного) коментатора отриманих результатів (його статті з цього приводу з'являлися передусім у газетах «Дзеркало тижня» і «2000» і журналі Total Film).

Така залежність існування та функціонування БУК від волі та зусиль однієї людини стала наслідком віртуального характеру створеного об'єднання, відсутності в нього повноцінної організаційної структури. По суті, членом БУК міг стати кожен, хто порівняно регулярно висвітлював питання кінематографа в ЗМІ, а реально ставав той, хто отримував від Олександра Рутковського анкету (зазвичай, раз на рік), погоджувався заповнити її та, зрештою, надавав свої відповіді, які було враховано в колективній, корпоративній, оцінці.

Певною мірою, організаційна ефемерність об'єднання стала наслідком протиставлення БУК як центру корпоративної фахової думки про кінопроцес, сформульованої кінокритиками й кіножурналістами, що реально висвітлюють його в ЗМІ, діяльності Асоціації кінокритиків НСКУ, що формально таких кінокритиків і кіножурналістів мала консолідувати, але фактично була малопомітною, непублічною та, за словами Олександра Рутковського, «насправді жодних асоціацій із собою ніколи ні в кого не спричинила» [2].

Водночас, діяльність БУК була пов'язана із діяльністю НСКУ. Спершу неформально, з огляду на громадську роботу Олександра Рутковського в рамках цієї творчої спілки (одночасно з опитуваннями кінокритиків і кіножурналістів він здійснював анкетування і членів НСКУ, порівнюючи отримані результати — рейтинги найкращих і найгірших українських фільмів), а після обрання на посаду її голови Сергія Тримбача вже цілком офіційно, коли БУК при оновленій НСКУ відновило свою діяльність на межі 2009–2010 років опитуванням з анкетою під (символічним) першим порядковим номером. До речі, у цьому опитуванні взяли участь кінокритики й кіножурналісти не лише з Києва, а й із Харкова і Львова, частково реалізувавши установчі плани БУК із залучення до експертної оцінки представників регіонів України.

Наймасштабніше опитування БУК, проведене за підтримки та під егідою НСКУ, відбулося на межі 2011–2012 років (разом з Олександром Рутковським його координатором був Сергій Васильєв, автор цих тез). У ньому взяли участь 46 респондентів із Києва, Дніпропетровська, Одеси та інших міст України. Особливістю опитування було те, що окрім оцінки стану українського кінопроцесу у 2011 році воно підбило підсумки 20-річного функціонування незалежного українського кінематографу, визначило найкращі твори й найбільш видатних майстрів за всю історію українського кіно, а також — уподобання респондентів у світовому кінематографі.

У 2002–2012 роках було вироблено структуру анкети опитування БУК, присвяченого підсумкам українського кінопроцесу. Вона передбачала:

- визначення найбільш значущих для перспектив українського кінематографу подій останнього року (двох років, якщо опитування охоплювало дворічний період) та формування їхнього рейтингу в порядку зменшення вагомості подій;
- визначення нових українських фільмів, які переглянули респонденти за останній рік (два роки), їхню оцінку за шестибальною шкалою, де «6» — «шедевр», а «1» — «ганебне видовище», побудову рейтингу українських фільмів (окремих рейтингів найкращих і найгірших українських стрічок);
- визначення найкращих зарубіжних фільмів, які за останній рік (два роки) переглянули респонденти;

– визначення епітетів, які, на думку респондентів, найбільш точно характеризували діяльність у кіногалузі за останній рік (два роки) відповідних центральних органів виконавчої влади, конкретних високопосадовців і НСКУ (респондент міг назвати три епітети);

– оцінку загальних підсумків українського кінороку (за п'ятибальною шкалою).

**Висновки.** У досліджуваний період БУК не вдалося реалізувати всі заявлені амбіції (зокрема, щорічне вручення нагород за найкращі досягнення та антипремій за найгучніші провали у вітчизняному кіно). Водночас, засновником і координатором БУК Олександром Рутковським було накопичено надзвичайно цінний соціолого-мистецтвознавчий матеріал, що розширює та поглиблює наші уявлення про новітню — живу — історію українського кіно.

#### **Список використаних джерел:**

2. Зубавіна, І. (2007). Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, по-статі. Київ: Фенікс.
3. Рутковский, А. (2010, 12–18 февраля). По ком плачет украинский «Оскар». 2000, 6(497), 1–3.

**ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна**

доктор мистецтвознавства, професор,

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

ім. І. К. Карпенка-Карого

ORCID ID: 0000-0001-8882-3957

## **ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ВЕКТОРІВ СУЧАСНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА**

**Актуальність і мета дослідження.** Естетико-культурні орієнтири, що домінують у суспільстві останнє десятиліття, внесли корективи й в гуманітарну сферу. Так, зокрема, суттєвих змін як наукова дисципліна зазнало й театрознавство. Отже, актуальність заявленої теми полягає в осмисленні тих нових векторів (або в їх відсутності), якими позначені складові сучасного театрознавства. Мета дослідження — на основі аналізу окремих видань періодичної преси та низки фахових видань визначити особливості театрознавства в системі естетико-культурних орієнтирів суспільства.

Ті часи, коли майже кожна газета чи то журнал періодично ілюструвалися фотопортретами акторів, сценами з вистав, передруком старих листівок, що запрошували в історичне залаштункове минуле, не такі вже й відділені. При чому слід зауважити, що перелічені матеріали супроводжувалися зазвичай доволі розлогим коментарем, що містив у собі критичну аналітику, портретні замальовки або інформацію про маловідомі факти з історії театральної культури. Звичайно, найбільш вагомим у цьому контексті виступав журнал «Український театр» — професійне видання, до якого згодом приєдналися й інші: «Кіно-Театр» та «Просценіум» (Львів). Переглядаючи ці видання (особливо номери останньої чверті XX — початку XXI століття), можливо навіть простежити ті методологічні вектори, за якими розвивалося національне театрознавство. Ми свідомо не звертаємося та уникаємо аналізу тих наукових фундаментальних праць, що стали в означений період основою кандидатських і докторських досліджень. Хоча варто зауважити, що навіть у кількісному відношенні їх значно поменшало у порівнянні з минулим десятиліттям. Тут, звичайно, слід враховувати, що до наукової діяльності звертаються одиниці з тих, хто отримує кваліфікацію театрознавця, яка поділяється на дві складові: історія театру та театральна критика. Раніше ці два вектори доволі чітко простежувалися навіть у публікаціях ЗМІ, адже більшість матеріалів (навіть ті, що з'являлися у періодиці) містили якщо й не повноцінний критичний аналіз, то принаймні давали змогу уявити головні прикметні характеристики художнього твору (читай — вистави), творчої особистості, мистецького явища. Теж саме стосувалося й іншої складової професії театрознавця — історії театру. Адже історичні матеріали, що вишукувалися в архівах, рукописних та фотофондах супроводжувалися розлогими коментарями, які носили пошуковий характер. Тобто те, чому навчали студентів в контексті опанування професії театального критика: аналітичний розбір твору, критичне мислення, відсторонений погляд на явище (хоча тут, звісно, щодо суб'єктивізму можна посперечатися), опрацювання різного

роду історичних першоджерел — всі ці складові здебільшого були присутніми і, безсумнівно, певним чином забезпечували увагу до таких публікацій широкого кола читачів.

Вимушені визнати, що на сьогодні подібного роду публікації — велика рідкість. За останнє десятиліття не тільки припинили своє існування окремі ЗМІ, а й суттєво змінилася рубрикація видань і, відповідно, — їхнє наповнення. Варто визнати, що молоді театрознавці, відчувши такі зміни, доволі оперативно зреагували і прилаштувалися до них, замінивши професійний аналіз художнього явища репортерським оглядом чи то примітивною констатацією фактів.

З часом, за браком науковців, а отже й молодих викладачів з ґрунтовною науковою базою, до викладацької діяльності стали залучати тих, хто відверто тяжів до журналістики. Такий підхід зовсім не передбачає використання тієї методико-методологічної бази, що покладена в основу театрознавства. Таким чином, на жаль, майже повністю були нівельовані, а почасти й знищені класичні підвалини театральної критики та пошуково-історичних досліджень, що наповнювали сторінки професійних (і не тільки) видань.

**Висновки.** Театрознавство, як і більшість гуманітарних дисциплін, зазнає суттєвих впливів, а відповідно — й змін у соціокультурних реаліях сьогодення. З огляду на зовнішні чинники, відчутно розмиваються та розпорозшуються наукові підвалини цієї дисципліни, що з наукової перетворюється на галузь такої журналістики, коли художні явища та події, на жаль, не містять аналізу та відбиваються доволі поверхнево.

**ВОЛКОВ Сергій Михайлович,**

Директор Київської середньої спеціалізованої  
музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка,  
професор кафедри виконавських дисциплін №2  
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра,  
Заслужений діяч мистецтв України,  
доктор культурології, професор  
ORCID ID: 0000-0003-0702-8826

## **ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: ВИКЛИКИ ГЛОБАЛІЗОВАНОГО СВІТУ**

Глобальний розвиток комунікативних технологій, стрімка інформатизація економіки, яка пов'язана з мережевими комунікаціями внесли корективи й в трансформаційні процеси, пов'язані з гуманітарною сферою, яка як і економічна прагне до масовості, конвеєрності, серійності. Це кардинальним чином вплинуло й на стан організації підготовки спеціалістів в мистецькій галузі.

Сучасний кризовий стан глобалізованого світу кардинально змінює наше уявлення про методи роботи інституціоналізованих навчальних закладів, які мають надавати цю «продукцію».

Перед нами стає питання: хто, для кого (чого) і в який спосіб видає належну «продукцію»?

Базисною компонентою мистецької освіти, поняття про яку еволюціонувало протягом століть, стало і донині залишається індивідуальне навчання, особистісний підхід, при якому мистецький досвід передається через міжпоколінну комунікацію — деміург-учень.

Хто готує?

Мистецька наука, закладена ще у часи Стародавньої Греції як складова загальної освіти, закріпилася в «квадривіумі», що йшов за «тривіумом», займала важливе місце у вихованні людської сутності. Поступово мистецькі науки організувалися в окремі — музичні, образотворчі, хореографічні та інші мистецьки орієнтовані навчальні заклади. Ця еволюція відбувалася через приватне (домашнє), студійне (гурткове) навчання, через приватні школи в інституціоналізовані державні форми — навчальні заклади, що фінансуються з бюджету країни.

Для кого та для яких практик готуємо кадри?

Існуюча система дала можливість сформувати в Україні власну мистецьку еліту, яка презентує духовність і свідомість нації (за М.С.Каганом: культура — духовність нації, мистецтво — самосвідомість нації, наука — свідомість нації) [Каган М.С. Філософія культури]. Створена в країні галузь мистецтва і культури представлена професійними діячами, які свою професійну практику пов'язують й з роботою в мистецьких навчальних закладах.

У який спосіб готуємо кадри?



У ХХІ столітті освітні технології пов'язуються з дистанційною освітою і пошуком «здешевлення» освітніх «послуг». Як бачимо, методологія реформаторських інтенцій пов'язана з економічною складовою.

В галузі мистецької освіти це створює кризову ситуацію (і не тільки пов'язану з пандемією коронавірусу), коли напрацьовані методи виховання талановитої (чи тільки здібної) особистості переводяться в царину електронних технологій. Диверсифікація нового інструментарію в освітні комунікаційні кореляції поступово виключає емоційну складову з процесу виховання, що створює певні небезпеки у вихованні молоді. У цьому контексті найкращий підручник чи методичний посібник не може вирішити питання в організації професійної освіти, де трансляція професійних навичок відбувається безпосередньо у спеціальному класі.

Ще одна небезпека, яку несе за собою така методологія організації освіти, зокрема мистецької, це повернення до «домашнього» навчання, коли в учня втрачається досвід роботи в колективі, групі та елемент обов'язкової присутності на уроці, де створюється середовище здорової конкуренції, та обов'язкова презентаційна складова навчального процесу.

Культурно-історичний процес ми пов'язуємо з особистісним началом: розвиток й удосконалення самої людини як представника роду з еволюцією внутрішнього світу особистості в напрямку більшої рефлексії до усвідомлення своєї особливості, відповідальності і пошуку нових ідей, художніх та естетичних засобів вираження духовного світу.

Все це закладає і формує мистецька освіта. Змінюються технології, методології підходів і мислення та світоглядні орієнтири регуляторної політики, але базові компоненти навчання в навчальних мистецьких практиках залишаються незмінними. Потенціал і методи роботи мистецьких навчальних закладів, їх історичний досвід продовжують забезпечувати випуски конкурентноспроможної «продукції» і в кризові історичні часи та провакують нових досліджень та узагальнень.

## **МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ СТУДІЇ ЗАКАРПАТТЯ: ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ**

**Актуальність теми.** Закарпатська школа живопису — одна з чільних локальних шкіл на сучасній мистецькій мапі України. Сформовані у 1920–1930-х роках засади її образотворчості, що визначилися синтезом традицій народного мистецтва та модерністичних європейських течій, сьогодні потребують переосмислення, адже відійшла в минуле регламентованість офіційного мистецтва, зникли обмеження на вивчення національної мистецької спадщини. У цьому контексті аналіз мистецтвознавчих студій окремих регіонів, позбавлений ідеологічної залежності, дає змогу дослідникам об'єктивно поглянути на ці сфери професійного середовища України.

**Мета** — розкрити специфіку формування та розвитку мистецтвознавчих досліджень на Закарпатті в XX — початку XXI ст.

Вагомою джерельною базою, що проливає світло на розвиток закарпатського малярства в першій половині XX ст. є статті Євгена Недзельського, що публікувалися під псевдонімом А. Изворін (а також Ю. Вір, І. Говерла, В. Турій), який сам був важливою постаттю культурного простору міжвоєнного Закарпаття. Саме Є. Недзельський сформулював головні мистецтвознавчі тези про розвиток закарпатського малярства, зокрема, у міжвоєнний період. Дослідник уперше виклав низку принципових теоретичних положень, які нерідко зустрічаються у працях науковців, але практично завжди без посилань на першоджерело. Можливо, саме це не дало змоги дослідникові вийти на глибші узагальнення, пов'язати естетичні відкриття авторів із тогочасними духовними пошуками європейської інтелігенції.

Головною заслугою мистецької критики кінця 1930-х — початку 1940-х рр. було визнання нею не тільки високої цінності, а і принципової самотності творчості А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла та їхніх учнів А. Коцки, Е. Контратовича, А. Борецького, А. Добоша, їхньої несхожості на жодного з колег (за наявності певних спільних типологічних рис). Критика чітко зафіксувала своєрідність творчої манери художників, хоча й не здійснювала глибокого мистецтвознавчого аналізу феномену художньої спадщини митців.

У перші роки після возз'єднання краю з радянською Україною (1946) стався відчутний злам у творчості закарпатських митців — модерні течії виявилися несумісними з естетикою соціалістичного суспільства, тому на тривалий час художники мусили відступити від них. Спалах справжньої цікавості до творчості закарпатських художників в академічному мистецтвознавстві відбувся лише після виставок у Києві та Москві 1956 р. Термін «закарпатська школа живопису» став звичним поміж радянських критиків, а про художників усе частіше писали у фахових виданнях. Радянське мистецтвознавство толерувало обидва покоління художників закарпатської школи — А. Ерделі та Й. Бокшая як батьків-засновників та їхніх учнів А. Коцку, А. Борецького, З. Шолтеса, Е. Контратовича й інших у якості «перших художників Підкарпатської Русі,

вихованих у рідному краї, а не в Будапешті, Відні чи Празі» [1, с. 20]. Ці події мали багатющу пресу, де робилися перші в радянському мистецтвознавстві спроби осмислити своєрідність закарпатського мистецтва, хоча в теоретичному плані не становили особливої цінності. Їхня важливість полягала у відродженні зацікавлення творами митців Закарпаття, у своєрідній їхній легалізації чи навіть реабілітації в радянському мистецтвознавчому дискурсі.

Серйозні спроби нового осмислення доробку художників із позицій марксистсько-ленінської естетики здійснив провідний у 1970–1980-х рр. дослідник закарпатського живопису Григорій Островський. 1974 р. він опублікував монографію про образотворче мистецтво Закарпаття, котра і понині залишається найбільш ґрунтовним викладом історії закарпатського живопису, графіки і скульптури. Дослідник торкнувся питання природи творчого методу закарпатців, зазначивши, що сучасний йому стиль закарпатського живопису митці шукали на шляхах синтезу експресіоністичної деформації і примітивізації, що йде від захоплення народним мистецтвом [2, с. 94]. Г. Островський значно доповнив коло теоретичних положень, уперше сформульованих Є. Недзельським, здійснив формальний аналіз низки картин, що дозволило дійти принципово нових висновків — про психологізм творчості закарпатських художників.

Деякі висновки про живопис Закарпаття знаходимо в книзі Ю. Белічко «Тема — ідея — образ». Своєрідність та самобутню природу живопису Закарпаття, він вбачав у впливі європейських мистецьких центрів таких, як Париж, Мюнхен, Відень, Краків та Будапешт. Це один із перших поглядів в українському радянському мистецтвознавстві, де прослідковується історична обумовленість своєрідності художньої школи та її вплив на розвиток українського живопису.

У 1970–1980-х рр. вийшло чимало альбомів, каталогів персональних та групових виставок, які репрезентують документальну фіксацію та спробу аналізу творчості окремих митців. У вступних статтях музейних мистецтвознавців О. Чернеги-Балли, Ю. Сташка, Л. Шандора високо оцінюється доробок закарпатців, проте розгорнутої характеристики вони не надають.

Поміж численних досліджень кінця 1970-х — початку 1980-х рр. варто відзначити активну дослідницьку діяльність Г. Островського, В. Цельтнера та В. Мартиненко — мистецтвознавців, які цілеспрямовано висвітлювали та аналізували діяльність закарпатських художників. Упродовж 1950–1980-х рр. окремими виданнями вийшли монографії А. Ерделі, Й. Бокшая, А. Кашшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича, В. Микити. Однак автори, перебуваючи під тиском ідеологічних стереотипів, не могли повною мірою проаналізувати творчість цих митців. Адже традиція закарпатського мистецтва полягала в запозиченні модерної західноєвропейської художньої мови для втілення певних культурних констант, що була не сумісною з ідеологемами радянського мистецтва. Головною заслугою радянських дослідників стала пропаганда багатосторонньої творчої спадщини митців.

Початок 1990-х у мистецтві Закарпаття позначений відродженням спадщини фундаторів закарпатської школи живопису на рівні громадсько-культурних ініціатив, що передусім було пов'язано зі святкуванням 100-річчя з дня народження А. Ерделі (1991), наданням Ужгородському училищу декоративно-прикладного мистецтва його імені, а згодом — організацією науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (перша — 1996 р., а з 2006 р. — щорічна) та виходом «Наукового вісника».

На початку 2000-х погляд на закарпатський живопис суттєво розширився. Зміна загальнокультурної парадигми дозволила включити у всеукраїнський контекст імена тих закарпатських художників, чия творчість замовчувалася або була побіжно висвітлена в радянські часи. У численних дослідженнях з'явилися імена нонконформістів — Є. Кремницької, П. Бездіра, Ф. Семана, А. Фединця. Поміж дослідників, які вивчають творчість представників андеграунду та нонконформізму на Закарпатті, імена Д. Горбачова, Б. Лобановського, О. Федорука, О. Петрової, Г. Скляренко, О. Сидора-Гібелінди, Г. Вишеславського.

Упродовж перших десятиліть XXI ст. на Закарпатті вийшли монографії та численні дослідження про корифеїв регіонального малярства. І. Небесником, І. Павельчук, М. Приймичем, О. Приходько, Л. Біксей, В. Фолтин, Н. Дегтярьовою, М. Сирохманом, В. Манайло-Приходько, А. Копривою, І. Небесником (мол.), І. Луценко, О. Гаврош зроблено спробу по-новому проаналізувати творчість провідних закарпатських митців у контексті об'єктивних історичних фактів, з урахування культурно-мистецьких особливостей творчого середовища Ужгорода. Серед головних здобутків — незаангажований погляд, позбавлений ідеологічних штампів. Дослідники оперують фактами життя і творчості художників, які в умовах панування комуністичної ідеології в краї не могли бути наголошеними, а відповідно — і висвітленими в наукових працях.

**Висновки.** Згадані праці, однак, лише сегментарно характеризують загальні процеси в мистецтві Закарпаття. Відкритими залишаються питання висвітлення реалій культурно-мистецького життя краю в його історичній послідовності, аналіз розвитку окремих жанрів та видів образотворчого мистецтва регіону, які дозволять досягнути концепційності художніх процесів на Закарпатті. Попереду — заповнення всіх «білих плям» в історії образотворчого мистецтва Закарпаття, що стане вагомим етапом у формуванні загальної концепції культурно-мистецького життя України через засвоєння місцевих традицій, національних засад мистецтва та універсальних стандартів західноєвропейського мистецтва.

#### **Список використаних джерел:**

1. Небесник, І. (2008). Формування мистецького середовища у Закарпатті протягом першої половини XX ст. *Вісник ЛНАМ, Спецвипуск VI «Ерделівські читання»*. (с. 5–20.) Львів-Ужгород: Гражда.
2. Островський, Г. (1974). *Образотворче мистецтво Закарпаття*. Київ: Мистецтво.

**ДИЧКОВСЬКИЙ Степан Іванович**

Директор інституту НАКККиМ,

кандидат педагогічних наук, доцент

ORCID ID: 0000-0003-4771-4521

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

**Актуальність теми.** Найважливішим підсумком ХХ століття у сфері туризму є те, що він став не тільки високоефективним сектором економіки, а і сферою соціально значущих послуг, механізмом мирних міжнародних контактів і міжкультурних комунікацій, засобом збереження унікальних культур і територій, пізнання й самопізнання, а також демпфірування негативних аспектів процесу глобалізації. Це свідчить про соціальну інституціоналізацію туризму як суспільного явища та туристської діяльності як форми його прояву і процесу реалізації [1].

**Мета дослідження** полягає в інституціоналізації туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів.

Масштабність і темпи соціальних змін в епоху глобалізації, трансформація сутності туризму в цифровому суспільстві, відсутність єдиного підходу до чіткого визначення його як соціокультурної практики, ставить на порядок денний перед науковим співтовариством питання створення адекватної теоретичної моделі даного феномена, як найважливішого виду соціально-просторової організації соціокультурного середовища. Туризм — один із пріоритетних напрямів розвитку нового типу суспільства та вбирає в себе якісні характеристики інформаційного суспільства — мобільність, акцентування споживчих пріоритетів, віртуалізацію та візуалізацію [2].

Оскільки соціокультурні характеристики туризму зустрічаються не в цілісному, систематизованому вигляді, а у вигляді розпорошених фрагментів, представлених у різних наукових джерелах із проблем туризму, то вони не можуть вичерпно охарактеризувати туризм як об'єкт власних досліджень. Це стимулює підвищений інтерес до теорії та практики туризму з боку представників різних наук та зумовило становлення теоретико-методологічної бази дослідження туризму в межах соціологічного, психологічного, культурологічного, антропологічного, соціально-філософського та інших підходів, причому культурологічні аспекти туризму розкриваються через практики й технології збереження культурної спадщини та трансляції історичних цінностей, відродження соціокультурного простору.

Аналізуючи туризм як соціальний і культурний феномен, знані зарубіжні науковці визначають туризм як будь-яку подорож із метою відпочинку та знайомства з новими регіонами й об'єктами [3] і як «науку, мистецтво й бізнес залучення, облаштування та розваги людей, які подорожують заради задоволення або в справах» [4]. Подібний підхід до виділення груп дефініцій сучасного туризму спостерігається в працях Т. Черняєвої та Г. Шаркова, які до першої групи відносять визначення, що розкривають дефініції туризму виключно як ринкову категорію з боку економічних відносин, а друга група дефініцій, яку вони позначають як «гедоністичну»,

охоплює визначення, у яких туризм постає в якості однієї з форм рекреаційної активності індивідів, «популярної форми організації відпочинку, проведення дозвілля» [5].

Нині світ перебуває у фінальній стадії інституціоналізації туризму — стадії формування статусно-рольової структури туризму, системи туристичних цінностей, норм та ідеалів, зразків туристичної діяльності та поведінки людей [6]. У рамках туристської діяльності виникають нові типи соціальних спільнот, нові типи контактів, нові чинники соціальної мобільності, що знаходить відображення у всіх функціях, видах, рівнях і проявах матеріальної та духовної форм культури, виявляючи себе також у культурогенезі, типології, динаміці і глобалізації культури, кроскультурних комунікаціях, онтологічних і гносеологічних культурних аспектах, вважає російська культурологиня М. В. Соколова [7]. Зокрема, гносеологічна функція культури проявляється в туризмі в тому, що під час подорожі турист знайомиться з новими культурними образами й цінностями; регулятивна функція — у невідомих зразках норм поведінки та життя; семіотична функція передбачає осягнення мандрівником знакових систем іншої культури; аксіологічна функція культури сприяє формуванню певної картини світу, а через туризм може коригувати уявлення про інші соціуми та етноси. Найяскравіше в туризмі проявляється комунікативна функція культури, оскільки спілкування під час подорожі допомагає рекреантові краще інтегруватися в інший культурний простір, засвоїти культурну спадщину іншої країни, поглибити взаєморозуміння, сформувати загальнокультурні цінності.

**Висновки.** Огляд наявних досліджень свідчить, що проблеми наукового осмислення туризму вивчають науковці різних напрямів. Уже в середині ХХ ст. були сформовані основні наукові школи вивчення туризму. Генезис напрямів туристських досліджень тематично форматувався домінуючими у світовій науці економічними й соціальними пріоритетами. Розквіт туризму як предмета наукового пізнання відбувся у 1970-і. У цей час туризм стає предметом наукового осмислення широкого кола наукових дисциплін, що потребує історичного дослідження наукової рефлексії феномену туризму з точки зору міждисциплінарного підходу.

Економічний складник туристичної діяльності є не тільки в комерційній спрямованості, а й в посиленні соціальної та екологічної ролі туризму (реставрація пам'яток історії та культури, природоохоронні заходи, реконструкція матеріально-технічної бази, освітня та виховна робота засобами туризму тощо), що свідчить про гуманістичну спрямованість туризму. Тому сучасний етап розвитку туризму можна охарактеризувати, як етап переосмислення його ролі і значення в людській життєдіяльності — через туризм як ефективну галузь господарства зовнішньоекономічного спрямування — до туризму як соціокультурного явища, яке визначає певний етап розвитку людства і є складовою суспільних глобалізаційних процесів.

Питання дефініцій та термінології туризму є необхідною умовою наукової рефлексії явищ і процесів, характерних для туризму.

На основі аналізу дефініцій туризму і власних висновків можна визначити такі основні елементи, що формують туристичний феномен: соціальний простір, що виражається в просторовому розподілі споживачів туристичних послуг; мобільність, пов'язана з переміщенням індивідів у пошуках рекреаційних практик; штучність туристичного середовища, яка формується підприємствами сервісної індустрії; часовий аспект, що дозволяє за допомогою кількісних характеристик інституціоналізувати туристські практики індивідів; емоційна складова як самоціль для багатьох туристів.

**Список використаних джерел:**

4. Новгородцева, А. Н. (2009). Становление теории туризма в зарубежной и отечественной практике. Известия РГПУ им. А. Н. Герцена, 115, 310–319.
5. Гализдра, А. С. (2006). Феномен туризма: социально-философский анализ. (Дис. канд. филос. наук). Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, Саратов.
6. Реймерс, Н. Ф. (1990). Природопользование: Словарь-справочник. Москва: Мысль.
7. Уокер, Дж. Р. (2006). Управление гостеприимством. Москва: ЮНИТИ-ДАНА.
8. Черняева, Т. И., Шаркова, Г. Н. (2007). Туризм: производство мест или производство неравенств. Вестник Московского университета, Серия 18: Социология и политология, 4, 34–46.
9. Аппакова-Шогина, Н. З., Гут, А. В., Зинурова, Р. И. (2014). Туризм как аксиологический объект: от развлечения к социальному институту. Вестник Казанского технологического университета, 24, 437–439.
10. Соколова, М. В. (2014). Туризм как феномен культуры: морфологический аспект. Современные проблемы сервиса и туризма, 4, 10–19.

**ДОБРОНОСОВА Юлія Дмитрівна**

Доцент кафедри філософії та педагогіки НТУ,

кандидат філософських наук, доцент

ORCID ID: 0000-0001-5891-8226

## **МОЖЛИВОСТІ ОСМИСЛЕННЯ ЛИСТУВАННЯ ЯК МЕДІА У ПІЗНАННІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ МИТЦІВ**

Осмислення ролі епістолярію митців у культурі належить до актуальних напрямів сучасних культурологічних, філософських і мистецтвознавчих дискурсів, на перехресті яких народжуються новітні методологічні пропозиції. Листування як різновид опосередкованої комунікації було масово поширене як у часи рукописної культури, так і в добу книгодруку або в століття домінування масмедіа, і нині воно може бути означене як ретро-практика. Водночас саме в ньому є виразні зародки культури комунікації мережевого соціуму, адже у зв'язках між учасниками епістолярних діалогів і полілогів постають прообрази соціально-мережевого спілкування. **Актуальність дослідження** листування як сукупності текстів і контекстів їхньої появи визначена необхідністю концептуального оновлення його пізнання, що дасть змогу вписати епістолярну комунікацію до горизонту розвитку медіакультури, котра впливала і продовжує впливати на мистецькі практики. На початку XXI століття формується продуктивне дослідницьке спрямування на розгляд епістолярної спадщини митців не як додаткового джерела інформації, а як самоцінної практики комунікації, що відображає парадокси самореалізації особистості й діалогічних інтенцій людського існування. Одним із його варіантів є випробовування потенціалу медіафілософської методології в пізнанні епістолярію. **Метою** нашої розвідки є концептуалізація можливостей осмислення листування як медіа в горизонті розвитку медіакультури певної доби під час пізнання епістолярної комунікації митців. Реалізація її потребуватиме синтезу мистецтвознавчих і лінгвістичних методологій та підходів філософії, орієнтованої на медіалістську модель людського досвіду. Огляд найяскравіших пропозицій сучасних мистецтвознавчих, культурологічних і філософських досліджень епістолярію засвідчує, що нині дослідники увиразнюють розуміння його інтерсуб'єктивної природи [1], шукають підходи до епістолярної спадщини, релевантні її структурній, культурній і екзистенційній складності [2], акцентують на діалогічній і дискурсивній специфіці епістолярної комунікації [3]. Проте й нині недостатньо присутня в дослідженнях епістолярію методологія філософії медіа, що дозволяє акцентувати на статусі епістолярної комунікації як унікального медіа. Тому, тематизуючи місце листування митців в історії комунікації, ми пропонуємо новий підхід до осмислення його значення не лише для культури тої доби, у якій воно постало, але і для розвитку медіакультури майбутнього.

Епістолярне спілкування може бути розглянуте як спосіб поширення інформації, творення і трансляції смислів, хоча в такій перспективі воно досі не здобуло належної уваги дослідників, а про його медіальний потенціал не йшлося взагалі. Такий підхід до листування пропонується нами вперше і споріднений з інтенціями міждисциплінарного річища *медіаархеології*, у межах якого медіа постають як



варіанти історично й культурно обумовленої діяльності й комунікації. Звертаючи увагу на феномени, що залишилися за межами традиційних історичних і культурних оповідей, медіархеологи шукають непомічені зв'язки й розриви. Медіа в цьому випадку постають як з'єднувальні ланки культурних традицій, а осмислення ретро-практик комунікації можуть допомогти в пізнанні тенденцій майбутнього. Безліч прикмет розвитку сучасної мережевої культури корінням ідуть в історію епістолярної практики спілкування, причому саме епістолярна спадщина письменників, художників, композиторів особливо позначена формуванням *соціальних протомереж комунікації*. Тож для виявлення медіального потенціалу їхнього листування варто насамперед відкинути використання термінів медіа й мас-медіа як синонімів, бо це унеможливило б розгляд *внутрішньої медіальності* (єдності мовлення, мислення й дії), притаманної людському існуванню й увиразненої в епістолярії митців. Виходити-мемо із того, що епістолярна комунікація є цариною приватного спілкування, а її медіатехнічною умовою виступає *письмо* із притаманними йому екзистенційними особливостями. Характерною прикметою листування як практики комунікації є *опосередкованість*. Первинність комунікативної функції листа відкриває можливість трактування епістолярної комунікації як медіа, однак не вичерпує потенціал такого означення. В інформативній, референційній, трансляційній функціях, функції впливу і функції самопрезентації листування також проявляє себе як практика опосередкованої комунікації. Як медіа воно створює можливості для артикуляції засад розуміння людського існування, сумнівів у наявних моделях саморозуміння і презентації динаміки змін у ньому, водночас воно тісно пов'язане із середовищами, сформованими іншими медіа.

Акцентування на комунікативній природі людського існування підтверджується і проблематизується в епістолярній комунікації: конкретний лист і ситуація, до якої він приєднаний смисловими зв'язками, виявляються простором, де виразно проявляє себе націленість людського назовні і всередину. Тож розмова про листування митців як медіа неминуче перетворюється на розмову про медіальність, притаманну людському існуванню, особливо, коли йдеться про епістолярні діалоги Бруно Шульца й Дебори Фогель, Пауля Целяна й Інґеборґ Бахман, листування Василя Стуса, Катерини Білокур або українських композиторів ХХ століття. У медіалистуванні українських літераторів, художників, композиторів радянської доби постає й особливий дискурс, відмінний від медіадискурсу офіційної мас-медійної комунікації, причому його дистантність і наявність невідомого й невизначеного колективного адресата можуть проявлятися і в змістовно надмірному потоці інформації й повідомлень. Візуальний спосіб організації листування як медіа (лінійний, послідовний, перспективний) демонструє можливості *рукописної візуальності* в комунікації, хоча в ньому відбувається й діалог між візуальністю книгодруку і візуальністю рукопису. Для розуміння медіакультурної ролі листування варто виходити із його *інтермедіального статусу* (зв'язків у ньому медіа різних поколінь). Тематизація листування як медіа передбачає розгляд цілісного епістолярного дискурсу митців, адже дискурсивний підхід дає змогу зафіксувати специфіку листування як практики комунікації. *Епістолярний дискурс* постає як соціально обумовлена організація системи мовлення за певними принципами, котрі дозволяють репрезентувати і класифікувати реальність. Водночас у ньому проявляється здатність бути послідовністю виборів, що передбачають актуалізацію зв'язку між дискурсивними подіями й дискурсивними формаціями.

**Висновки.** Підхід до листування як до медіа під час пізнання епістолярної комунікації митців дозволяє помітити, що епістолярна комунікація породжує соціальні мережі полілогів, співмірні із сучасними медіамережами. Переплетіння в персональному досвіді різних варіантів медіатизованої комунікації в листуванні увиразнюється завдяки варіативності й динамічності співвідношення в ньому приватного й публічного. Парадоксальна природа листування як медіа, його спонтанність, політематичність і поліфункціональність працюють на утвердження філософського спрямування висновків, сформульованих адресантами-митцями в діалозі із їхніми адресатами.

**Список використаних джерел:**

1. Коцюбинська, М. (2009). Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера.
2. Копиця, М. Д. (2008). Епістологія в лабіринтах музичної історії. Київ: Автограф.
3. Мазоха, Г. (2006). Український письменницький епістолярій другої половини XX століття: жанрово-стильові модифікації. Київ: Міленіум.

## **ЗУБАВІНА Ірина Борисівна**

Учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,  
головний науковий співробітник відділу теорії та історії  
культури ІПСМ НАМ України,

доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України  
ORCID ID: 0000-0002-0816-0207

## **ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Симптоматично, що вже з перших років/десятиліть існування кінематографа як вихідного «першозгортку» екранної культури, дослідники наголошували дуальність підступів до його вивчення. З одного боку — невпинно розвивався технологічно-операційний підхід, зорієнтований на цілком матеріальну основу кіно — технічне обладнання для фільмування, носії інформації (плівка, аналогові, цифрові), фотохімічні процеси проявки, друку тощо. Водночас, фактично паралельно, відбувається осмислення теоретичних підвалин екранної культури, дослідження кіномови.

Кінотеоретики 1920-х, займаючись обґрунтуванням неповторності й самодостатності нового мистецтва, з'ясовували, чим «мова кіно» відрізняється, скажімо, від мови музики, літератури, танцю; вели пошук фільмічної аутентики низки кінематографічних -ізмів 10–20-х років ХХ століття, що складали осердя проекту екранного «модернізму»: рапідна зйомка, захоплення швидкими проїздами та подвійним експозиціонуванням у кіноімпресіонізмі, інтроспекції в несвідоме німецького експресіонізму, онористичні мотиви й образи екранних версій сюрреалізму, самодостатність пластичних форм та ритмічності руху в «чистому кіно». У творенні «чистого кіно», що спиралося на виключно кінематографічні коди, спостерігалася редукція до оприявлення явищ оптичного плану (ритмічний рух, пластичні, графічні абстракції, зміни освітлення тощо) та фотохімічної основи (проявлення плівки, «помилки друку», випадкові спалахи тощо). Це фактично унеможливлювало наявність смислового наповнення.

Розвідки мови кіно, запроваджені виразниками «формальної школи» 1920-х: Віктором Шкловським, Юрієм Тиняновим, Сергієм Ейзенштейном, представниками французької кінодумки, варто доповнити судженнями тих теоретиків-практиків, представників кінематографічного «авангарду» 1920-х, які фактично імітували дослідження, підміняючи його деклараціями, пропонуючи «локальні» версії екранної мови на сучасному їм рівні новизни/новаторства.

Варто згадати серію манфестів Дзиги Вертова й «Кіноків», декларативні обґрунтування смислової анархії дадаїзму, апофеозу абстракції в «чистому» кіно, революційного знищення поняття цілісної предметності в кубізмі й футуризмі, за програмної відмови від реалістичності/світоподібності, наративності й зрозумілості.

Радикальний поворот у дослідницьких стратегіях екранознавства пов'язаний із періодом 1960–1970-х, коли на тлі оновлення мови кіно розвивається структурний аналіз, семіотика. Семіотична концепція кіно, розглядаючи фільм як текст, зосередилася на вивченні знакових систем, символів та візуальних кодів із використанням

лінгвістичних, структуралістських методів. Свідченням тому — опрацювання семіотичної концепції формування значень і «означування» в кіно Юрієм Лотманом та іншими представниками Тартуської семіотичної школи; погляди на мову кіно в контексті метатеорії лінгвістики Паоло Пазоліні, Умберто Еко, Кристіана Метца. Зокрема, Метц схаарактеризувавши кіно як багатоканальну полікодову систему, надав своєрідну типологізацію кодів, поміж яких виділив суто кінематографічні (монтаж, рух камери, ракурсність зйомки тощо) і некінематографічні — такі, що існують і поза межами екранного твору (коди вербальної мови, музики, жестів, міміки). Деякі дослідники «операційного» словника фільмічності при визначенні автентики мови зосереджували увагу на випадкових «збоях» — як-то: «зерно», міжкадрові полоси, білки, плями, інші незаплановані дефекти.

Варто наголосити: асиміляція у сферу досліджень екранної культури структуралістської методології з характерним ставленням до екранного твору як до Тексту — закритої структури, що передбачає обмежену кількість інтерпретацій, не виправдала дослідницьких сподівань. Натомість руйнація постструктуралістами та постмодерністами такої герметичності тлумачень, звільнила інтерпретаційний потенціал екранних текстів як інтертекстів. Такий підхід ствердив за глядачем/реципієнтом оновлений статус — співтворця (У. Еко, Р. Барт).

Усвідомлення надмірної контекстуальності екранної культури обумовило формування комунікативної парадигми, пов'язаної з активним розвитком телебачення, що активізувало вивчення екранних медій, насамперед маніпулятивних можливостей екранних ЗМІ, зокрема, навіювань у царині реклами, моди, творення фейкових новин, облудних компрометаційних іміджів із використанням технології «дипфейків» (на перетині з нейропрограмуванням) тощо.

Варто наголосити внесок соціологічного напрямку, соціальної психології досліджень аудиторії та екранного продукту, його маніпуляційного потенціалу у формуванні смаків, ідеологічних преференцій, запитів, ціннісних і культурних орієнтирів. Йдеться про притаманний сучасній екранності інструментарій сугестивного впливу, навіювання переконань (ідеологічних або політичних, релігійних расових, гендерних тощо), уподобань (еталони краси, мода, естетичні канони), спокушання бажанням володіння на рівні фізіологічно обумовленого примусу до певного способу життя.

Осмислення мови медій знаходимо в міркуваннях Ги-Дебора кінця 1950-х, щодо розуміння медійної сфери як майданчика розігрування «спектаклю», якому підкоряється суспільство (з артикуляцією двох типів «влади спектаклю» — концентрованого і дифузного). Ідеї набули розвитку в 1960-і, у радикальних соціологічних теоріях Жана Бодрієра, його осмисленні гіперреальних симуляцій у масмедійній практиці; у концепціях Маршалла Маклюєна щодо моделей «гарячих» і «холодних» ЗМІ тощо. Проблематика й досі не втрачає своєї актуальності, свідченням чому — розвідки комунікативної ефективності ЗМІ та базових важелів маніпуляції масовими психічними процесами Сергія Зелніски: «Маніпуляції масами та психоаналіз» (2014); концептуалізовані/сформульовані Ноамом Хомським принципи маніпуляції масовою свідомістю: «10 трюків для маніпуляції масами» (2019–2020) тощо.

Попри те, що єдиної методології вивчення екранної культури в усіх її відгалуженнях (кіно, телебачення, цифрове відео, мережі), наразі не існує, артикулюємо радикальну відмінність класичних і постнекласичних підходів до розвідок гетерогенного

поля досліджень екраноцентричної інформаційно-комунікативної системи (екранне мистецтво, засоби масової інформації та комунікації).

Формуванню неklasичної методології досліджень посприяло, поміж іншим, становлення мереживних засобів комунікації, що припускають запровадження множинності різноманітних теорій. Вдосконалюючи видовищні ефекти, імітуючи/симулюючи достовірність змістів аудіовізуального потоку, підсилюючи ілюзію віртуальної «співучасті», інтерактивної співдії, екран стає носієм «особливого» бачення.

Наразі спостерігаємо сплеск інтердисциплінарних досліджень екранної комунікативістики. У дискурсивне поле екранознавчих підходів залучаються сфери природничого знання (квантова фізика, теорія мереж), а також — антропологія, нейролінгвістика та інші людинознавчі дисципліни. Відбувається взаємозбагачення дослідницьких методів екранознавства, культурології, мистецтвознавства, соціології та інших сфер знання.

**ІВАНОВА Олена Олександрівна**

Аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

ORCID ID: 0000-0002-1856-8038

## **МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ**

**Актуальність і мета дослідження.** Фестивальний простір є мало дослідженим в працях вчених і в зв'язку із цим, з одного боку, перед нами відкривається широке поле можливостей, а з іншого, ми зіштовхуємося з великими труднощами у виборі шляху, по якому вивчатимемо дане питання. Системне дослідження музичних фестивалів в культурному просторі Волинського краю раніше не проводилось. Однак окремі аспекти, які досліджувались нами, мають вагому наукову базу. Дослідження базується на матеріалах музичних фестивалів Волинського краю, які набули розголосу по всій території України, охоплюючи не лише великі міста, але й регіони. Це обумовлює неабияку актуальність подальшого вивчення фестивалів як форми презентації мистецтва, а також визначає важливість процесів, що відбуваються в їхньому художньому просторі. Тож наша мета — дослідити фестивальне музичне життя на Волині, а також процеси, що відбуваються в фестивальному просторі в контексті тенденцій розвитку мистецтва і культури Волинського краю.

Українській культурі в останні десятиліття притаманний стрімкий розвиток фестивального руху у всіх видах мистецтва. Як невід'ємна частина культури фестиваль став яскравим соціокультурним явищем, котре відкриває свої горизонти в більш широкому масштабі, що раніше для багатьох здавалось недоступним та нецікавим. Такий формат проведення заходів приваблює публіку одним лише словом «фестиваль» як своєрідним багатообіцяючим маяком, від которого очікують чогось незвичайного та захоплюючого.

Фестиваль в контексті системи цінностей народу у взаємодії з професійним та народним мистецтвом розглянуто в праці К. Жигульського [2, с. 19]. Проблема фестивалю як масового свята вперше була введена М. Бахтіним [1, с. 25–50], який розглянув це поняття і ввів ряд положень і термінів, які є основою в даній теорії.

Сучасна практика фестивального простору в Європі продемонструвала, що фестивалі, котрі зародилися в маленьких селах чи невеликих поселеннях або ж і зовсім серед гір та озер, поступово стали місцями зосередження відомих діячів мистецтва і здобули міжнародне визнання, щорічно привертаючи увагу сотень музичних туристів.

Повертаючись до українських реалій, варто зазначити, що потенціал української музичної культури є досить великим, проте на сьогодні недослідженим в повній мірі. Наразі в нашій країні немає всесвітньо відомих регіональних фестивалів. Проте на шляху до цього стоять два великих міжнародних фестивалі, які виникли не так давно саме в Волинському краї. По-перше, це фестиваль «Берегиня», котрий був започаткований у Луцьку в 1991 році. У фестивалі приймають участь колективи з Біло-

русії, Польщі, Литви, Молдови, Естонії, Румунії, Іспанії, а також із різних областей України та районів Волині. По-друге, це фестиваль «Бандерштат», який є своєрідною музичною візитівкою Волинського краю; він був започаткований у 2007 році, після чого проводиться щорічно. Окрім цього, Волинський край відомий такими фестивалями, як «Поліське літо з фольклором», «Ніч у Луцькому замку», Joker Fest та деякими іншими.

Фестивальний простір зазвичай охоплює всі сценічні майданчики міста та навіть декількох міст. Значною мірою змінюється рівень і характер презентації мистецтва завдяки зростанню кількості країн-учасників та гостей, з'являються нові форми презентації, що поєднують декілька видів мистецтва. В результаті змін сформувались нові умови для широких взаємозв'язків між мистецтвами, їх більш різноманітної взаємодії, що призвело до ускладнення структури художнього простору фестивалів.

Волинь демонструє яскравий приклад поєднання суто локальних, притаманних даній географічній області, культурних цінностей зі світовими скарбами музичної культури, як-от обласні фестивалі народної пісні, музики і танцю на батьківщині знаменитого композитора Ігоря Стравінського. Таким чином, можна стверджувати, що музичний фестиваль займає вагомe місце в просторі соціокультурної діяльності, вирізняючись високим ступенем значущості для суспільства, окремої особистості, сфери міжнародних відносин. М. Бахтін цілком доречно називає фестиваль «первинною формою людської культури» [1, с. 13], зазначаючи таким чином його присутність у всіх відомих культурах.

**Висновки.** Всі вищенаведені приклади з регіонального фестивального життя Волинського краю чітко демонструють, як даний регіон знаходить вірний шлях розвитку культурного життя, що здатне вивести його заходи на широкий міжнародний рівень. Запорука успіху — це взаємозв'язок історії і сучасності, імен історичних постатей, діячів культури, знаменитих у всьому світі уродженців регіону, і залучення сучасних високопрофесійних виконавців, що забезпечує не просто програму «з ім'ям», а ідейну основу фестивалю — святкового дійства для всіх небайдужих до високого мистецтва людей.

#### **Список використаних джерел:**

11. Бахтин М. М. (1990). Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература.
12. Жигульский К. (1985). Праздник и культура. Москва: Прогресс.
13. Меньшиков А. А. (2004). Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса. (Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01). Москва.
14. Хренов Н. А. (1981). Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. Москва: Наука.

## **МЕТОДОЛОГІЧНИЙ СЮЖЕТ «КІНЦЯ КРИТИКИ» В ПЕРШИХ ДВОХ ДЕСЯТИЛІТТЯХ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ПОНЯТІЙНИЙ АПАРАТ**

Тема «кінця критики» стала найбільш тиражованою поміж її теоретиків після виходу 2004 року статті Бруно Латура «Чому критика випарувалася? Від реалій фактичних до реалій дискурсивних». Крім цього варто виокремити такі події: дискусія «Актуальний стан критики» в журналі *October*, вихід збірника симптоматичних есеїв «Криза критики» в редакції Моріса Бергера і, звісно, класичної праці Джеймса Елкінса «Що стало з арткритикою?». В Україні методологічний сюжет «кінця критики» впродовж останніх двох десятиріч аналізувався в численних матеріалах, зокрема статтях Наталії Булавіної й Оксани Баршинової, публіцистиці Дарії Бадьор, Катерини Ботанової та Віри Балдинюк.

Головне питання, яке ми актуалізуємо в цьому контексті — чи є необхідність говорити про арткритику як одиничну академічну практику, якщо це набір різнорідних діяльностей, і до якого ідеалізованого минулого хоче повернутися критика? Що є умовою використання поняття «кінець критики» в межах українського художнього середовища та які стратегії його інтерпретації?



**КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович**

Завідувач відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України,

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

ORCID ID: 0000-0002-3481-2790

## ІМПЕРІЯ І МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

«Золотий ідеологічний стандарт» радянської гуманітаристики вичерпав себе остаточно і залишив дослідників наодинці з питанням про функції й особливості знання, що його виробляє мистецтвознавство. Про що це знання? Про мистецтво? Надто загально. Про те, що таке *гарно*, а що *погано* в мистецтві, що відповідає *вишуканому* смаку, а що ні? Але це повернення до нормативності.

Наука завжди обслуговує якусь конкретну галузь людської діяльності. Мистецтвознавство — не виняток, тим більше, що воно ніколи й не було самостійним і завжди залежало від релігії, політики, ідеології, громадських рухів, бізнесу, моралі, просвітницької діяльності, інколи привласнювалося цими сферами або ж навпаки — розгублено шукало замовника. У крайньому разі — намагалося задовольнити са-мозакоханість митця, мецената, публіки, нації.

Якщо сприймати мистецтвознавство, незалежно від видів мистецтва, як цілісний дискурс про мистецтво, то й фундатором його, принаймні в частині систематики, слід вважати Арістотеля, «Поетика» якого хоч і не мала високого індексу за життя автора і впродовж майже двох наступних тисячоліть не вплинула на стан мистецтва; однак саме дискусіями навколо «Поетики» було сформовано мистецтвознавчу думку XVI і наступних століть. З огляду на сумнівну атрибуцію «Поетики», жанр її, отже, і функцію, доводиться тлумачити гіпотетично: академічна систематика зі звички систематизувати все; сумнівний академічний патріотизм, спрямований на оспівування афінської демократії та її претензій на статус імперії, отже, законодавця й у галузі мистецтва. *Трактат, есей, у якому наведено опис чинного на той час стану речей із сумнівною науковою новизною* (більша частина викладених фактів відома з інших джерел).

Найповніше ідею монополії на знання — «індексуючи» і спалюючи твори та їхніх авторів — реалізувала Імперія католицизму, однак, повторюючи долю всіх імперій, і вона не змогла утримувати її вічно.

Італо-французький проєкт відродження античності у мистецтвознавстві було розпочато Дж. Вазарі, який хоч і вважається першим у світі істориком мистецтва, однак жанровий діапазон його «Життєписів» характеризують надто широко — як суміш панегіриків політичній реакції, повчань, анекдотів, історико-біографічного, теоретичного, белетристичного, отже синкретичного жанру.

Паралельно тривала беатифікація Арістотеля та його «Поетики», її одержавлення Академією кардинала Рішельє і — у форматі світського базикання, як форма демонстративного споживання — салонами «кумедних манірниць», а згодом і шляхетним міщанином («Bourgeois gentilhomme»).

З якого боку не подивитися, шлях, пройдений мистецтвознавством до другої половини XVIII століття, — це шлях догоджання, оспівування й кодифікації, отже, невпинна боротьба за монополію смаку і т. ін.

Виокремлення художньої культури в умовно самостійний соціальний інститут (що остаточно фіксують європейські словники від середини XVIII століття в термінах *fine art; belle art, изящное искусство, искусственная литература, искусственная драма* та ін.), а також поширення ідеї історизму і формування корпусу гуманітарних наук могло би сприяти усамотіненню мистецтвознавства. Могло би, якби не випередили засоби масової інформації, котрі підхопили новий дискурс і також здійснили спробу монополізувати його, пристосувавши до власних потреб спочатку у вигляді фейлетону, згодом репортажу про мистецьку подію, рецензії та ін.

У середині XIX століття, як об'єкт для пошуку «духу народу», мистецтво привало не лише провідників національних рухів, а й adeptів духовно-історичної, а згодом і культурно-історичної школи.

Наступна спроба втечі (за аналогією з *l'art pour l'art* її можна назвати мистецтвознавством для мистецтвознавства) — виявилася, з прагматичної точки зору, найпродуктивнішою. Спочатку мистецтвознавство зосередило увагу на реконструкції події («як це було насправді», Леопольд фон Ранке), однак, майже одночасно, здійснило низку спроб знайти відповіді на питання «як це зроблено», отже, прислужилося й митцям.

Обслуговуючи впродовж XVI–XIX століть своїх замовників, доакадемічне мистецтвознавство витворило розлогу систему жанрів, серед яких, крім уже згаданих поетик, були: міркування (типова назва — «разсуждение, писанное на получение степени...»); біографічні нариси (портрети); словники або матеріали до словників («Материалы для словаря древнерусского языка...» І. Срезневського); енциклопедії; хроніки (літописи) мистецького життя або його видатних діячів (серед найвідоміших у театральних колах — «Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого» О. Цибаньової); матеріали (М. Тихонравов); коментовані академічні публікації першоджерел; бібліографії («Українська драматургія» М. Комарова); рецензії праць колег, котрі дуже часто провокували тривалі теоретичні дискусії; синтетичні історії мистецтва (як праці з історії театру І. Франка, О. Кисіля, Д. Антоновича) та ін.

Попри те, що в Російській імперії, як і у Європі, були відомчі видання («Журнал Министерства Народного Просвещения», «Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук» та ін.), університетські («Университетские известия» Императорского университета святого Владимира) та інші, від початку XIX століття з'являються — наукові товариства на громадських засадах, котрі започатковують видання, на сторінках яких формуються, зокрема, і стандарти академічного мистецтвознавства («Основа», «Киевская старина», «Записки Научного Товарищества имени Шевченка», «Записки Украинского Научного товариства» та ін.). Перехопивши ініціативу від казенних відомств, вільні наукові товариства і видання, здійснені ними, накладом авторів або ж навіть студентства, сформували нові наукові стандарти і, у такий спосіб, сприяли відокремленню науки, зокрема й мистецтвознавства, від Імперії. Подібні ініціативи, зокрема зміна предмета дослідження й референтної групи, сприймалися Імперією як прояви одвічного українського сепаратизму і, відчуючи загрозу науковій монополії, її оборонці обурено писали про намір українців «вигадувати» наукову українську мову, українські наукові терміни і, таким чином, перестрибнути з визначеного їм «низького» у «високий» жанр.

Створення всесвітньої Імперії наукометричних баз, а услід за тим стандартизація жанрів наукової публікації, безперечно, є потужним кроком у сфері колонізації і

приборкання наукової думки. Невипадково ж відповідністю «золотим стандартам» кіберкомунізму (Р. Барбрук) вимірюється праця науковця. Що й змушує пригадати першу репліку «Ревізора»: «...пременеприятное известие: к нам едет ревизор». Але Хлестаков збере свою данину і поїде, а німа сцена, як нагадування про нерозв'язану проблему мистецтвознавства, залишиться. Німа сцена — це відсутність відповіді на питання про соціальну, а не лише особисту мотивацію тих, хто завтра працюватиме (або не працюватиме) у жанрах, які не входять до імперських стандартів наукової роботи, отже, не заохочуються. Чим, крім схибленості самого дослідника на якійсь темі, буде мотивовано створення: наукового літопису життя і творчості Леся Курбаса або Марка Кропивницького; наукового видання документів, що супроводжували діяльність Леся Курбаса й МОБу (протоколів Режштабу, лекцій тощо); щоденників Василя Василька; документів зі спадщини Петра Руліна; наукового видання «Кропивницький (Старицький, Садовський, Заньковецька, Курбас та ін.) у театральній критиці»; академічних видань драматургів XIX століття і т. ін., т. ін., т. ін.?

Зрештою, жанровий вибір — це вибір між «хуторянством» і «транскультурним діалогом» (придбання права на трансляцію результатів власних досліджень Імперії і пропаганда — у зворотній бік — імперських наративів). Вибір залежить від нашого ставлення до поширення знання, тобто до цитування і варіацій на ту саму тему — про зміну парадигм і необхідність відповіді на питання про функцію сучасного мистецтвознавства та його адресата (або за Шевченком: «Для кого я пишу? для чого?»).

## **МАРІЯ ПРИЙМАЧЕНКО ТА ПЕДРО ЛІНАРЕС — ЕСТЕТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ ТА ПЕРЕТИНИ**

**Актуальність дослідження.** Автор звертає увагу на два несподівано естетично близьких, проте самобутніх і знакових для своїх національних культур, явища та імена творців цих явищ. Йдеться про світ химерних тварин української народної художниці Марії Приймаченко (1909–1997) та мексиканського митця Педро Лінареса Лопеса (Pedro Linares Lopez) (1906–1992).

**Мета дослідження.** Вказати на очевидну естетичну спорідненість у творчості обох митців.

Попри те, що згадані митці творили в різних видах образотворчого мистецтва, живопис у Марії Приймаченко та декоративна поліхромна скульптура з пап'є-маше (оригінальна назва — алебріхе (alebrijes)) у Педро Лінареса мають низку спільних рис у творчості й біографії.

Наведемо основні:

1. Зображення химерних істот — тварин, птахів та рослин.
2. Спільність естетичної мови обох художників.
3. Обидва автори жили, як видно з дат життя, в один час.
4. Батько Марії Приймаченко був віртуозним теслею, а мати талановитою вишивальницею. Педро Лінарес виріс у родині майстрів, які виробляли маски та фігурки з пап'є-маше (la cartonería).
5. Педро Лінарес тяжко захворів у віці 30 років і тривалий час провів у ліжку в непритомному стані, під час марень неодноразово бачив химерних тварин, які кричали «алебріхе!», що й дало назву новому явищу в мистецтві. Марія Приймаченко в дитинстві хворіла на поліомієліт. Нам невідомо чи мав місце у житті мисткині аналогічний містичний досвід, проте сама вона зазначала, що хвороба зробила її не подитячому серйозною, загостривши зір та слух.
6. У 1936 році Марію Приймаченко запросили до Центральних експериментальних майстерень при Київському музею українського мистецтва, де викладали Анатоль Петрицький, Василь Кричевський, Василь Касіян. Хвороба та загадкові видіння спіткали Педро Лінареса у 1936 році. Після одужання він співпрацює з Дієго Ріверою та іншими художниками з Академії Сан-Карлос.

**Висновки.** Алебріхе як явище живе та активно розвивається й після смерті свого творця, Педро Лінареса. Цікаво, що в Україні мали місце експерименти зі створення поліхромних скульптур за мотивами картин Марії Приймаченко.

Відзначимо, що взаємний українсько-мексиканський мистецтвознавчий погляд допоможе набути зовсім нового, можливо, несподіваного розуміння незбагнених перетинів мистецьких світоглядів цих митців, що жили і творили на різних кінцях світу.

**КОМАР Володимир Олександрович**

Старший викладач, керівник навчальної студії звукозапису,  
здобувач НАКККіМ

ORCID ID: 0000-0002-2491-3555

## **ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ КЛАСТЕРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

**Актуальність дослідження.** Формування та розвиток культурно-креативних індустрій в Україні спричиняє потребу в оцінці перспективної можливості застосування методів кластеризації культурно-креативних індустрій у вищій мистецькій освіті.

**Мета:** дослідження перспективи застосування методів кластеризації культурно-креативних індустрій (KKI) у мистецькій освіті.

Вища мистецька освіта нині перебуває на стадії оновлення і аудіовізуального, проєкційного, організаційно-технічного дообладнання основних фондів, стоїть на засадах ґрунтового наукового підходу, і завдяки досвіду поколінь, подвижникам культури та фундаментальним науковим школам, поступово розвивається, пристосовується до ринкових умов та розкриває нові можливості для професіоналізації, комерціалізації та інших форм реалізації вищої мистецької освіти, виховуючи спеціалістів, які в перспективі стануть фахівцями та управлінцями сектору культурно-креативних індустрій. Ринок праці поступово змінюється, цифрова діяльність посідає все більш значуще місце в житті людини, виникають нові та зазнають трансформацій традиційні професії, в Україні поступово формується сталий пласт культурних організацій, фондів, успішно реалізується, розгортаючись в Україні, грантова діяльність у галузі культури та мистецтв. В Україні є меценати, створюються коворкінги, мистецькі центри, лабораторії, активно формуються мистецькі кластери ринкової діяльності різного роду митців та підприємців галузі KKI, успішно функціонуючи на вітчизняному ринку в даному економічному сегменті. Ю. Д. Іщенко, підсумовуючи думки вітчизняних вчених, що проводять науковий пошук у сфері культурно-креативної індустрії, характеризує креативну діяльність як таку, що спрямована на комерціалізацію людського таланту і творчості, результати якої набувають форми товарів і послуг [1]. Тобто, діяльність у галузі мистецької освіти безпосередньо пов'язана зі здобуттям студентів та здобувачів знань та навичок із певних фахових спеціальностей у KKI. Але формування мистецьких кластерів у культурно-мистецьких вищах за рідкісним винятком відбувається стихійно, тримається на особистому ентузіазмі подвижників та професіоналізмі педагогічного складу, управлінців у галузі, і хоча освіта відбувається чітко та системно, програми доцільні та вивірені, але студенти та здобувачі зрідка бувають учасниками ринкової діяльності з власного фаху. Щоправда, практика у ВНЗ часто передбачає певну фахову діяльність, та деякі виші провадять партнерство з продюсерськими центрами, телеканалами, концертними організаціями, але студенти часто беруть участь у діяльності певних мистецьких кластерів через особисту активність та мистецьку ініціативу поза межами освітнього процесу. На нашу думку, практику культурно-креативних кластерів доцільно засто-

совувати в мистецькій освіті, тому що спектр навчальних спеціальностей, представлених у діяльності певного ВНЗ, теж являє собою певного роду мистецький кластер. Необхідними є наявність зовнішньої та внутрішньої комунікації за кожним з напрямів діяльності чи в конкретних культурно-креативних проєктах, додаткова координація внутрішньої роботи деяких відділів, що беруть участь у конкретних проєктах, та персонал управління з даної діяльності, які сформують окремий відділ у ВНЗ у даному культурно-креативному кластері.

Розглядаючи формування креативних кластерів у якості нової форми міжнародного науково-технічного співробітництва в цифровій економіці, вчені Скавронська І. В. та Синківський І. І. наводять такі ознаки кластеризації ККІ: локальний характер та закриту географічну концентрацію підприємств; активне конкурентне співробітництво; взаємозв'язки з великою кількістю суб'єктів та об'єктів діяльності в галузі ККІ; вузько спеціалізований спектр діяльності; ресурсозалежність, при чому в умовах діяльності ККІ, креативної діяльності, знання, талант та інформація є основними ресурсами; інноваційний складник кластерних структур та одиниць, де висока концентрація й синергія креативних економічних агентів сприяє інтенсивному обміну ідеями; професійна перепідготовка кадрів та взаємодія з освітніми й науковими установами; а також екстернальна взаємодія: співробітництво з постачальниками, споживачами відповідного продукту, співпраця з науковими центрами, міжособистісні контакти й міжгалузева інтеграція та просторова взаємодія [2]. Як бачимо, чимало з наведених ознак притаманні мистецькій освіті, формуючи на базі ВНЗ відповідний мистецький кластер, який часто не обумовлений коопераційною згуртованістю, ефективним управлінням ринкової діяльності, піару та реклами комерційного продукту даних організацій. Створення на базі ВНЗ центрів управління мистецьким кластером відповідного закладу забезпечення певної внутрішньої мережі та зовнішніх комунікацій, стане інструментом культурно-креативної взаємодії, інновацій, кооперації, ще одним способом заглиблення студента в сутність майбутньої професії та стане інституціональною основою ефективної господарчої діяльності закладів мистецької освіти на ринку культурно-креативних індустрій.

**Висновки.** Виявлено перспективну можливість використання методів управління та кластерного розподілу структури культурно-креативних індустрій у мистецькій освіті. Подальші розвідки будуть спрямовані на поглиблене дослідження даного питання, вибір оптимальних моделей управління мистецьким кластером та вивчення особливостей виробництва культурного продукту у сфері ККІ.

Список використаних джерел:

Іщенко, Ю. Д. (2018). Креативна діяльність в Україні: методика дослідження та просторові тенденції. *Український географічний журнал*, 1, 39–46.

Скавронська, І. В., Синківський, І. І. (2018). Ідейно-теоретичні основи розвитку міжнародного співробітництва у межах креативних кластерів. Інноваційні процеси економічного та соціально-культурного розвитку: вітчизняний та зарубіжний досвід. *Матеріали XI Міжн. наук.-практ. конф. мол. уч. і студ.* Тернопіль: Тернопільський національний економічний університет, 56–57.

**КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна**

Генеральний директор НЦТМ ім. Леся Курбаса,  
доктор мистецтвознавства, академік НАМ України  
ORCID ID: 0000-0002-6894-6308

## **ЧАС ЙМОВІРНОСТІ. АКТОР І АРХІТЕКТУРА СВІДОМОСТІ. СТРАТЕГІЧНА ГІПОТЕЗА**

**Актуальність, мету й ефективність** визначає принципово новий підхід, спроектований з ініційованого автором нового напрямку в гуманітаристиці — синергетики художньої культури, частиною якої має стати мистецтво(театро)знавство.

*Актор і Антропологічна Межа.* Нині наука про людину відчуває ентропійність традиційних підходів, їхню нечутливість до непередбачуваного. І надає перевагу вивченню екстатичних станів людської свідомості — «ненормативних», релігійних, містичних, межових, на кордоні смерті й нового народження, опосередковано підсилюючи тим самим віру в можливість людини як Надлюдини. Як Ното Maximum. Коли С. С. Хоружий, фізик, богослов, філософ і перекладач Джойса говорить про топіку Антропологічної Межі — про три ареали, а саме: «ареал духовної практики, що відповідає онтологічній, а також онтичній Межі, ареал позасвідомого та ареал віртуальності», — він пропонує енергетичні ресурси саме цієї топіки. Виникнення тоталогії, «трансперсональної психології», «постлюдської персонології» чи томалогії — науки про «вертикальний розвиток людини» (нового напрямку психології), та інших новітніх напрямів знань, — лише відповідь на потребу вивчення інших, досі невідомих вимірів людини, «непередбачених» класичною традицією.

Варто згадати про ресурс антропно-енергетичного в контексті інформаційної цивілізації, який долучається як базовий до творення людини Ното Maximum, Надлюдини в переддень еволюційного стрибка, у часи квантового переходу. Адаптаційні можливості людини, що їх вивчає трансперсональна психологія (відмінною рисою цієї науки є модель людської душі, у якій визначається значущість духовного й космічного вимірювань і можливостей для еволюції свідомості), — це евристичний фундамент акторських перетворень.

Еуженію Барба повністю поховав психологічний театр (ідентичність із персонажем, емоція як характеристика персонажу, причинно-наслідкові зв'язки тощо). Єжи Гротовський та Еуженію Барба, ці радикали 1960-х, доклали багато зусиль для створення нових акторських технологій, заклавши фундамент до технологій сучасних, до практик початку ХХІ ст. Головним їхнім здобутком були спеціальні техніки з видобування глибокої внутрішньої енергії, що стало умовою руху театру до станів ймовірностей — ресурсу квантового світу.

Визначивши траєкторію майбутнього руху театру, Гротовський повернувся до нетеатру, до первісних ритуалів, удосконалюючи духовну практику. Барба все це використовує, як справедливо пише критика, у якості сценічного атракціону: якщо гортанні модуляції Чесляка в «Стійкому принці» означували надекспресію жертвності,

то в «Один-театрі» Барби це не узгоджується з духовним мовленням. У нього інші завдання й інша антропологія.

Підхоплюючи й розвиваючи закони сцени, відкриті Арто, Курбасом, Мейерхольдом, — Барба зосереджується на глибинному ресурсі актора — енергії, він вводить поняття «фізичного інтелекту» актора і його «сценічної тіло-свідомості». Його вабить тренінг як спосіб театрального життя.

«За допомогою тренінгу актори шукають джерела енергії і навчаються її формувати, варіювати та ін., тобто керувати нею. Вони тренують тіло й голос, але насправді працюють із чимось невидимим: своєю енергією. Вона стільки ж належить фізичному світу людини, скільки й ментальному <...>. Барба міркує про фізичний інтелект актора, про його сценічну тіло-свідомість. Дії актора — це “танець думки”... Як зауважив Ф. Тавіані, дослідник творчості Барби, культура Один-театру...це парадоксальна культура театру, що зрікається публіки, але замислює, однак, змінити обличчя соціуму» [1]. Головна мета — «скасувати театр як професію заради пошуку нових форм соціального життя, які в кінцевому підсумку перетворили б індустріальне суспільство» [1].

Працює Барба, свідомо ігноруючи будь-які коди комунікації, — наміри зчитувати театральне повідомлення за спільною конвенцією.

«Барба здійснює свої постановки на засадах акторської саморежисури. <...> Ні актори, ні режисер не є господарями значення і смислу вистави, він відкритий вільним асоціаціям глядача. Якщо врахувати, що в міжнародній трупі Один-театру кожен актор вважає за краще грати на своїй рідній мові і глядач не в змозі зрозуміти доброї половини тексту, то хід його, глядача, асоціації може піти дуже далеко від “твердої землі” вистави» [1].

Інакше кажучи, Барба, запускаючи механізм безконтрольних асоціацій, вводить у зону художніх матеріалів презумпцію своєрідної суперпозиції — розчинення, «розмазання» смислів у художньому універсумі. А власне пре-експресивність — основне поняття його антропології актора — прочитується як динамічна готовність до будь-якої ймовірності. Формула сховку всіх потенцій. Незбагненної можливості «йти відразу всіма стежками». Це — складові інтенції квантових енергій.

Проблема енергетичного балансу, що її досліджували Гротовський і Барба, — це ніщо інше як пошук синергійних і квантових засад творчості актора й моделі вистави. Саме тому — рух на Схід. Як і в Курбаса. Саме на Сході актор порушує лінійність мовлення різкими стрибками в нову сценічну якість. Барба відрізняє театральну антропологію від антропології вистави. Його здобутки більш ефективні на ниві саме технологічній, але не в зоні явища театру як такого, режисури як такої... Тому нас так цікавлять його енергетичні технології — вони торують шлях до нових внутрішніх модусів театру.

Змінюються світоглядні ландшафти театру. Він відкриває — нині вже не в дискретному форматі — закони власної свободи, інакше — закони театральної синергетики й передквантового і квантового буття. Саме тому ресурс світогляду Східних цивілізацій має преференції.

*Вплив свідомості на реальність [2]. Шлях до Надактора й Надлюдини.* Ще Павло Флоренський у роботі «Магічність слова» писав: «Слово магічне і слово містично.



Розглянути, у чому магічність слова, — означає зрозуміти, як саме й чому словом можемо ми впливати на світ (курсив мій — Н. К.). Розглянути, як саме й чому слово містично, — означає усвідомити собі, який сенс вчення, за яким слово є означена їм реальність» [3]. В іншій роботі вчений пророче уточнює: «Слово — людська енергія, і роду людського, й окремої особи, — енергія людства, що відкривається через особу. Але предметом слова або його змістом у точному значенні не можна визнавати саму цю енергію: слово, як діяльність пізнання, виводить розум за межі суб'єктивності [пропонує] стикатися зі світом, що по той бік наших власних психічних станів» [4].

Вкотре наголосимо на ефекті упереджувальності, який забезпечено високим ступенем суб'єктності, незалежності, автономності художньої культури й літератури.

У цьому зв'язку ми говоритимемо про романи наших сучасників — Кальвіно, Пелевіна і Прохаська, які продовжують лінію футуро-логосу.

Нагадаю серед інших множинних блискучих інновацій, зокрема, і здогад В. Кандинського про те, що *простір і час творяться нашою свідомістю*. І далі, ніби йдучи шляхом наших гіпотез про надвисоку автономію художніх систем і їхні упереджувальні (а не лише ініціюючі) стратегії [Див.: 5; 6], раптом — з іншої точки огляду, з горизонту зовсім інших зацікавленостей — знаходимо підтвердження цієї випереджаючої стратегії: «Це багато в чому передбачає теорію про створення простору й часу з єдиного поля, що знаходиться у Всесвіті. Тієї теорії, яка народилася значно пізніше, у надрах квантової фізики й роботах А. Ейнштейна і Н. Бора» [7].

Звернімось до іншої креативної теорії — до теорії Джо Діспенза (Joe Dispenza). Головною ідеєю вченого є ідея про *вплив нашої свідомості на реальність*. «Ключове відкриття, зроблене Джо Діспенза, полягає в тому, що мозок не відрізняє фізичні переживання від душевних. Грубо кажучи, клітини “сірої речовини” абсолютно не відрізняють реальне, тобто матеріальне, від уявного, тобто від думок (курсив мій — Н. К.)!» [2].

Це фантастичне на перший погляд твердження було аргументоване як власною практикою, так і подальшим глибоким дослідженням нейрофізіолога. Виклик традиційній медицині, коли сильне пошкодження хребта внаслідок ДТП приречило Діспенза на нерухомість, увінчався непередбаченим успіхом, — після дев'яти місяців нерухомості він одужав виключно завдяки зусиллям думки. Це стало поштовхом для серйозного вивчення впливу свідомості на реальність.

«Саме феноменальна сила свідомості, завдяки здатності до концентрації, створює так звані синаптичні зв'язки — зв'язки між нейронами. Переживання (ситуації, думки, почуття), що повторюються, створюють стійкі нейронні зв'язки, що називаються нейронними мережами. Кожна мережа є, по суті, певним спогадом, на основі якого наше тіло в майбутньому реагує на схожі об'єкти й ситуації. <...> усе наше минуле “записане” в нейромережах мозку, які формують те, як ми сприймаємо і відчуваємо світ у цілому і його конкретні об'єкти зокрема» [2].

І далі: «в 99% випадків ми сприймаємо реальність не такою, яка вона є, а інтерпретуємо її на основі готових образів із минулого <...> Ви ще не встигли подумати й усвідомити, що відбувається, а ваше тіло вже реагує певним чином» [2]. Нейронні зміни відбуваються постійно під тиском концентрованих свідомістю думок.

Саме це, на мою думку, передбачав Мераб Мамардашвілі, коли наполягав: «Особистість існує поки зберігає безперервність внутрішнього стану і здатна “виробляти Я із самого себе”» [8]. Хоча філософ відверто не стверджував вплив думки на реальність. Це був, сказати б, «онтологічний» здогад.

**Висновки.** Безцінність цих відкриттів очевидна для зони театральних практик і режисерських методологій. Зокрема, і для досліджень безпосередньо в царині трансперсональної психології. Закладається контекст, сказати б, *інтегральної художньої революції*. У його межах театр може одержати практично безмежний ресурс для творення актора «без кордонів» і, що ще важливіше — людини «без кордонів». У перспективі всіх ймовірнісних можливостей постає *Надактор, Надлюдина*. Театр може виступати як суспільний механізм творення людини «квантової свідомості», «квантової» людини. Ці можливості імпліцитно присутні у художній культурі.

Це відкриває такий досі незнаний ланцюг варіативностей, що може зініціювати принципово новий, глобальний театр-мережу, чи навіть глобальну художню мережу, що стратегічно «накриє» відповідні культури, запропонувавши їхнім суспільствам буття за критеріями художнього, духовного, найефективнішого. Окремим здобутком цього процесу може стати стратегічна лінія ймовірнісного театру.

Скориставшись цими стратегічними інтенціями, сучасні суспільства отримають можливість демонтувати системи консюмеризма на користь культури альтруїзму, знизити ризики лінійно-фінансових індустрій, які вже сьогодні спричиняють трагічні розриви в національних етиках, порушують їхню тяглість, ентропійно впливаючи на базовий, онтологічний ресурс власне антропності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кухта, Е. (2002). Театральная антропология: как понимает ее Эуженио Барба. Режим доступу <http://www.imaginaire.ru/node/126>
2. ІМ. (2016). Доказано: наше сознание влияет на реальность. Режим доступу <https://naucaitechnika.mirtesen.ru/blog/43148939865/Dokazano:-nashe-soznanie-vliyaet-na-realnost>
3. Флоренский, П. А. (1990). У водоразделов мысли. Собрание сочинений (Т. 2., с. 252–253). Москва: Правда.
4. Флоренский, П. А. (1990). У водоразделов мысли. Собрание сочинений (Т. 2., с. 281). Москва: Правда.
5. Корнієнко, Н. (2008). Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.
6. Корнієнко, Н. (2013). Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. Київ: Альтерпрес.
7. Жемайтис, С. (2010). *Авангард и архитектура сознания*, Искусство после философии, Материалы всероссийской конференции 20–21 ноября 2009 года. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.
8. Мамардашвили, М. (2018). *Беседы о мышлении*. Санкт-Петербург: Азбука.

**КОРЧОВА Олена Олександрівна**

Професор кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

ORCID ID: 0000-0001-9206-7058

## **ПОНЯТТЯ МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ**

**Актуальність дослідження.** Поняття модернізму долучається до вершинного ряду термінологічного апарату сучасного українського музикознавства, однак насправді це відбувається лише формально — з огляду на відсутність ґрунтовної теоретичної розробки, пасивний і безсистемний характер вживання, а також паралельне функціонування конкурентної пари понять авангард / авангардизм. Головними наслідками цього стають помітне послаблення вітчизняних наукових позицій щодо темпу та ефективності засвоєння художнього досвіду найближчого минулого, критична затримка у виробленні цілісного та колегіально узгодженого погляду на музично-історичний процес ХХ століття, неможливість повноцінної інтеграції в той сегмент сучасної зарубіжної музикології, котрий орієнтований на дослідження аналогічних культурних явищ. Побіжними наслідками треба визнати архаїзм частини «робочого» музично-історичного інструментарію та прикру відокремленість музикознавчої ланки українських досліджень від інших мистецтвознавчих сфер, більш рішучо налаштованих на оперування поняттям модернізму — літературознавства, історії архітектури, сфери досліджень образотворчого мистецтва тощо.

З огляду на сказане, будь-які засоби актуалізації поняття музичного модернізму, від окремих прецедентів аналітичного застосування [1] та наукових процедур загальнотеоретичного спрямування [4] до практичних кроків вживлення в освітньо-педагогічну царину [3], слід визнати необхідними й такими, що заслуговують усілякої підтримки нашої музикознавчої спільноти.

**Метою** пропонованої доповіді є виявлення та розгляд трьох проблемних аспектів функціонування поняття музичного модернізму в українському гуманітарному просторі: історичного, що містить обставини еволюції зазначеного поняття, змістовного, який передбачає з'ясування його конкретного смислового наповнення, та порівняльного, котрий зачіпає вкрай складну проблему співвідношення понять «модернізм — авангардизм». Методологічну базу доповіді складають положення вітчизняних вчених Н. Герасимової-Персидської, В. Реді, М. Ржевської й С. Павлишин та зарубіжних дослідників Л. Ботштейна, К. Дальхауза і Д. Олбрайта.

Історичний аспект функціонування поняття музичного модернізму передусім характеризується різким розривом рівня й щільності його представництва в пострадянському та західному інтелектуальних середовищах, які нині зазнають стрімкого зближення. Для західної практики є властивим послідовне застосування поняття модернізму як узагальнюючого терміну, що спирається на розлогу й міцну теоретичну традицію. Попри складність визначення глибинної суті поіменованого цим поняттям культурного феномену, західні науковці досягають консенсусу у вигляді тези, згідно з

якою «модернізм залишався центральним предметом музикології упродовж усього ХХ століття, що й не дивно, оскільки саме в цьому столітті відповідна дисципліна здобула зрілість» [5].

Натомість у пострадянських музикознавчих розвідках, більша частина яких усе ще тяжіє до російського (московського) центру поширення ідей, музичний модернізм представлений у, сказати б, законсервованому вигляді — як доволі дискусійний, якщо не сумнівний, поняттєвий комплекс, розвиток якого не обіцяє серйозних наукових перспектив. Вочевидь, за цим ховається колективна неготовність до перегляду певних сторінок історії радянського мистецтвознавства, котре розвивалося в умовах жорсткого ідеологічного контролю з боку керівних партійних органів, відтак зазнавало деструктивного, а часом і руйнівного втручання ззовні. Ще на зламі 1920–1930-х років у радянському музикознавстві постав класово ворожий йому концепт модернізму як антиреалістичного та антиестетичного мистецького масиву, що відтіняв штучно створений та політично ідеалізований концепт соцреалізму. Конфронтація модернізму та соцреалізму, як радянська ідеологічна спецтехнологія, залишалась актуальною навіть на початку 1990-х: «На відміну від мистецтва реалізму, до модерністської картини світу не входять цінності, пов'язані з реальними соціальними силами, що протистоять кризі суспільства та культури» [2]. На жаль, свідомо спотворений комуністичним режимом імідж модернізму як спільного обличчя своєї епохи (художнього й наукового) від тих темних часів майже не змінився в уяві багатьох вітчизняних фахівців.

Змістовний аспект у сучасному функціонуванні поняття музичного модернізму характеризується напруженими дискусіями навколо самої сутності цього культурного феномену — спроб визначити його природу, хронологічний обсяг, фактологічні межі тощо. Ключовим у згаданих дискусіях залишається просте, ледь не шкільне питання: «Що ж таке музичний модернізм?». Воно покликане висвітлити приналежність цього феномену чи то до універсально-часового (епохального) чи то до художньо-специфічного (вибіркового) класу глобальних мистецьких явищ. Хоча кожний із двох згаданих шляхів верифікації має свої переваги, перший видається більш доречним. Сприйняття музичного модернізму як епохального періоду розвитку європейської культури на етапі від кінця ХІХ до варіативно встановлюваних різними вченими десятиліть ХХ століття дає змогу уникнути багатьох непорозумінь. Наприклад — плутанини між модернізмом як спільною епохою та модерном як одним з «осібних» мистецьких стилів, що її представляють. Окрім усього іншого, розуміння музичного модернізму саме як епохи акцентує його перехідну природу, унаочнює своєрідну модерністську місію з'єднання класичного та посткласичного етапів загальної еволюції європейського музичного мистецтва.

Порівняльний аспект побутування поняття музичного модернізму виводить на перший план необхідність його предметного співставлення з поняттям музичного авангарду. Останнє в більшості українських наукових праць відіграє роль базового терміну (якщо такий взагалі існує), з допомогою якого структурується матеріал тяглого музично-історичного процесу ХХ століття. Проте справедливе врахування факту наскрізного розгортання музичного модернізму на тлі точкового вияву т. зв. Авангардів (І, ІІ та інших) доводить системний та цілісний характер того феномену, що обраний нами за основу. Сказане підтверджується аналітичними даними щодо

поетапної динаміки оновлення академічної музичної мови — процесу, безперервність і природність якого була забезпечена митцями кількох поколінь, від представників раннього модернізму на чолі з К. Дебюссі до митців, чия біографія хронологічно вже виходить за модерністські межі — таких, скажімо, як Б. Бріттен.

Одним із найбільш дієвих аргументів на користь визнання музичного модернізму універсалією музично-історичного осягнення всього XX століття є неспростовний «матеріальний» зв'язок між модерністською та постмодерністською культурними фазами, а також менш очевидна, проте вельми значуща ідейна спадковість породжених ними комплексів естетичних новацій.

**Висновки.** Залучення положень, представлених у пропонованій доповіді, дозволить зняти чи, принаймні, пом'якшити низку дискусійних моментів навколо проблематики модернізму в українському музикознавстві, а відтак перевести перманентно млявий процес функціонування цього поняття в значно більш продуктивну фазу наукового застосування. Професійно усвідомлена реабілітація й етично вмотивована промоція музичного модернізму як об'єктивної, централізуючої категорії історичного музикознавства надає широкі можливості узагальнення, типізації, систематизації та, головне, поглибленого розуміння мистецьких подій XX століття, котрі заклали фундамент музичної реальності наших днів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Краснощок, К. (2012). Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму XX століття. (Дис. канд. мистецтвознав.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
2. Келдыш, Г. (Ред.). (1990). Модернизм: Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия.
3. Привалов, С. (2010). Зарубежная музыкальная литература, конец XIX века — XX век. Эпоха модернизма: учебник для старших и выпускных классов детских музыкальных школ, колледжей и лицеев. Санкт-Петербург: Композитор.
4. Русакова, Л. (2012). Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 34, 86–102.
5. Guldbrandsen, E. E., Johnson, J. (Eds.). (2015). Introduction: Musicology and modernism. Transformation of Musical Modernism (p. 3). Cambridge: Cambridge University Press.

**ЛУГОВСЬКА Анна Едуардівна**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-9089-5885

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ЦСМ «СОВІАРТ» НА ТЛІ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ КІНЦЯ 1980-Х — ПОЧАТКУ 1990-Х РОКІВ**

**Актуальність** дослідження полягає в переосмисленні тих суспільно-політичних процесів, які мали місце на початку 1990-х років і сприяли трансформації мистецької інфраструктури в Україні на тлі зменшення державного контролю та формування недержавного сектора.

**Мета дослідження** — крізь призму діяльності однієї артінституції, яка діяла за абсолютно новою, західною моделлю, простежити ті обставини й процеси, котрі вплинули на подальший розвиток мистецтва в нашій країні.

Інституція об'єктивно виникає у «точці зборки» ідей, виконавців і ресурсів для їхньої реалізації; водночас вона є майданчиком для демонстрації творів мистецтва, формою взаємовідносин, засобом комунікації між усіма учасниками артсцени і, воднораз, могутнім інструментом впливу на розвиток мистецтва.

Початок 1990-х в Україні відзначився соціально-економічною кризою; державні інституції перестали працювати або зазнали трансформації. У недержавному секторі процес інституціалізації був мотивований кризою реформування державного сектора й умовами її альтернативи. Це був час єднання критиків, мистецтвознавців, художників задля створення власних виставкових майданчиків. Розпочавшись на аматорському рівні, у підвалах, поступово галереї легалізувалися, стаючи юридичними особами. Більшість мистецьких об'єднань набувала статусу громадської організації, оскільки на той час в Україні вже діяв Закон «Про громадські організації». Процес юридичного оформлення всіх громадських об'єднань України розпочався у вересні 1990 року Постановою Президії Верховної Ради УРСР «Про порядок реєстрації громадських об'єднань», котра сприяла легітимізації неформальних об'єднань.

Перші інституції займалися мультикультурною діяльністю, на кшталт організації районних свят, конкурсів дитячого малюнка, взявши на себе функції будинків культури, у такий спосіб віддячуючи за приміщення, надане містом або районом.

Коли у 1987 році перша недержавна інституція у мистецькій царині — Центр сучасного мистецтва «Совіарт» — розпочала свою діяльність, на цьому полі конкуренції майже не було. Працюючи одразу за західною моделлю, ЦСМ продемонстрував абсолютно нову для локального контексту модель презентації мистецтва. Базою для майбутнього ЦСМ «Совіарт» став всеукраїнський фестиваль творчої молоді «Молодіжне перехрестя». Так до проголошення незалежності України у 1991 році ЦСМ «Совіарт» пройшов шлях інституційних змін від молодіжної організації (1987), творчого кооперативу (1988) до громадської організації (1990).

Першим кроком стратегії ЦСМ став радянсько-американський проєкт — Перша міжнародна виставка, яка експонувалася в інших республіках і за межами СРСР, давши для України досвід отримання іноземного гранту (40 тисяч доларів). «Совіарт» ґрунтовно підійшов до організації як рекламного, так й інформаційного супроводу, що, власне, було новим підходом до презентації українського мистецтва. Серед перших великих проєктів варто назвати виставки: «21 погляд. Молоді сучасні українські художники» (1989), учасниками якої були представники «Нової хвилі», та «Українське малARTство (60–80 рр.)» (1990) (куратори Г. Складенко, О. Кузьянець та С. Святченко). Проєкти було присвячено альтернативному українському мистецтву трьох десятиліть.

Починаючи з 1995 року, «Совіарт», за участі посольств іноземних держав, організував та провів численні виставки, серед яких Графічний симпозіум з Американським домом (1995), художні виставки з Французьким культурним центром (1998), з посольствами Канади, Македонії, Вірменії (2000), з посольствами Єгипту, США, Польщі (2000–2005).

Зауважимо, що на початок 1990-х років приватних галерей в Україні майже не було, адже інституційна діяльність у незалежній Україні набула розвитку лише з середини 1990-х. Одним з імпульсів для їхнього створення стали київські артярмарки, організовані в Українському домі у 1994–1995 роках. 27 вересня 1995 року на установчій конференції було створено Асоціацію артгалерей України. Її засновниками стали 27 галерей, а президентом обрано В. Хаматова. Загалом, на момент створення Асоціації в Україні існувало близько 35 галерей. ЦСМ «Совіарт» організаційно та ресурсно став оператором проєктів та програм Асоціації.

«Совіарт» брав активну участь в організації артфестивалів (1996–2000), де поряд з презентаціями галерей і окремих художників, творчих об'єднань та артярмарком презентувалися й некомерційні проєкти сучасного мистецтва. Саме на них був зроблений акцент на фестивалях «Ініціатива 1» та «Ініціатива 2» (2001–2002). Завершуючи інституційний цикл розвитку проєктом «Мистецтво України ХХ століття», «Совіарт» у 2003 році на базі зібраної колекції сучасного мистецтва, наявної інфраструктури й артдирекції, спільно з групою арткритиків, кураторів та художників, заснував перший в Україні недержавний музей сучасного мистецтва. Таким чином, сьогодні діє триєдина структура: ЦСМ «Совіарт», Музей сучасного мистецтва «Совіарт», Асоціація артгалерей України. Реалізація проєктної моделі недержавного музею сучасного мистецтва створила важливий прецедент для локального контексту.

Знаковим став проєкт «Комунікація 21» (2012), що відбувся в рамках Першої Київської міжнародної бієнале сучасного мистецтва. Він представив 100 українських художників, імена яких пов'язані з формуванням основних тенденцій сучасного мистецтва України від 1950-х років до сьогодення.

За роки своєї діяльності (з 1987 року) «Совіарт» сформував велику колекцію творів, автори яких належали до нонконформістського спрямування. Твори колекції внесені до реєстру, каталогізовані й оцифровані. Крім того, за підтримки ЦСМ проводиться науково-дослідна діяльність, вивчається мистецтво України за останні 100 років. Прикладом може слугувати монографія доктора мистецтвознавства Л. Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017).

Спостерігаючи за появою і тенденцією розвитку галерей та інституцій в Україні за останні кілька десятиліть, «Совіарт» зібрав усю інформацію, структурував її та видав два довідники (останній — у 2007 році) — «Художні галереї України. Арт-інфраструктура», де зібрана вся інформація про наявні музеї, галереї та центри сучасного мистецтва. Отже, згідно з виданням 2007 року, по всій країні діяло 105 інституцій, з яких 63 — у столиці (сюди входили галереї, центри й художні салони). Окремо вказані центри сучасного мистецтва (з яких чотири — у Києві, а ще два — на теренах Західної України), а також художні музеї (у Києві налічувалося п'ять) [1].

**Висновки.** Підсумовуючи, слід зазначити, що з самого початку ЦСМ «Совіарт» виступає як інституція, альтернативна консервативному державному сектору культури. Своєю діяльністю центр започаткував новітні форми артменеджменту, проєктний підхід у презентаціях нових форматів українського мистецтва, розширення міжкультурної комунікації шляхом підписання програм співпраці, розвиток нових форм партнерства державних і недержавних секторів, зокрема мультикультурних, створивши успішну модель приватної громадської інституції в галузі візуального мистецтва. Перед нами приклад інституції, яка займається мультифункціональною діяльністю і має широке коло професійних інтересів. В умовах розпаду СРСР поява ЦСМ «Совіарт» мала велике значення для подальшого розвитку артінфраструктури й сучасного мистецтва в Україні.

#### **Список використаних джерел:**

15. *Художні галереї України. Арт-інфраструктура.* (2004). Асоціація артгалерей України. Київ: Совіарт.



## **ІНТИМНЕ ТА ПУБЛІЧНЕ У ТВОРЧОСТІ АЛІНИ КОПИЦІ**

Існування мистецтва великою мірою залежить від публічності, від представленості у загальнодоступному просторі. Водночас митці і мисткині у своїй творчості послуговуються призмою особистого досвіду, використовуючи інтимне для презентації у публічному просторі свого бачення тих чи інших проблем.

Художниця Аліна Копиця вдало поєднує аспекти публічного та інтимного у своїй практиці. Мисткиня не боїться виносити власний досвід та переживання у загальнодоступний простір і відверто говорити до глядача. Її художня практика та особиста практика проживання життя нерозривно пов'язані. А. Копиця використовує різні медіуми та засоби, особливості яких тільки підкреслюють інтимний аспект її творчості. Це, насамперед, текстиль: одяг (власний, друзів чи незнайомих людей, з магазинів секонд-хенду тощо), викинуті речі, які художниця перетворює за допомогою вишивки, апсайклінгу, петчворку і т. ін.

У 2020 році у київській галереї The Naked Room пройшла виставка А. Копиці «Play. Pause. Stop.». В експозиції були представлені роботи художниці у техніці вишивки та апсайклінгу одягу, присвячені питанням, які є одними з основних у її творчості: гендерні ролі, насильство, тілесність, сексуальні ігри та взаємна згода.

Тематика проєкту вдало перегукувалася з медіумом і самою формою подачі. Вишивка довгий час сприймалася (а певною мірою і досі сприймається) суто «жіночою» технікою, призначеною радше для утилітарних цілей, аніж для мистецького висловлювання. А. Копиця сміливо руйнує цей стереотип, перетворюючи вишивку на повноцінний актуальний мистецький інструмент. За допомогою «традиційної», «жіночої», декоративної техніки художниця піднімає ряд серйозних і нагальних питань. Мисткиня зізнається: «Шиття та, особливо, вишивка асоціюється у першу чергу з “жіночою” справою. Проте я займаюсь цим не тому, що я жінка. Якби я була чоловіком, то теж, мабуть, врешті-решт прийшла би до цього медіума» [3].

Вибір техніки апсайклінгу не був випадковим, оскільки мати художниці — конструктор одягу, а її родина поколіннями займалась текстилем: дідусі художниці теж шили, що є типовим для професійного середовища і досі нетиповим — для непрофесійного. У своїй практиці художниця переосмислила сімейну традицію і використовує її у нових цілях.

А. Копиця зазначає: «Мені ніколи не хотілося працювати в легкій промисловості. Максимум, що я шила, — це одяг для ляльок у дитинстві. Працювати з текстилем я вирішила після багатьох експериментів із різними підручними матеріалами, як-от папір, картон, пластик, пластикові пляшки, поліетилен, метал і так далі» [3].

Рукоділья постало на виставці А. Копиці в різних формах: тендітні мереживні серветки, петчворк-полотна, вишивка, текстильний колаж. Матеріал має свою специфіку і задає певні умови: «Тут не лише опір матеріалу. Адже він не лише опирається, але й додає свою логіку. І ти, з одного боку, її наслідуєш, з другого — борешся

з нею. В будь-якому разі присутній діалог з матеріалом. Матеріал стає співавтором» [4]. Художниця дала нове життя вживаному текстилю, нашаровуючи історії, які він приховує, і створюючи нові. Фактура тканини, її колір і орнамент відіграють не останню роль у композиціях. Тендітні мережива контрастують своїм виконанням з деякими вишитими сюжетами (наприклад, з зображенням БДСМ-ігор), проте ці сцени не зображують агресію або насильство, вони є елементами гри. Сама А. Копиця говорить: «Я точно знаю, що не стала б робити — порушувати особисті кордони іншої людини, діяти проти чийсь волі та коїти насильство над людиною. Я вважаю, це цілковито неприпустимо. Все, що відбувається без згоди — насильство, коли дії не обговорені, правила не узгоджені й немає можливості зупинитися. <...> Мене ображає, коли змішують поняття дорослих ігор і насильства. Це важлива тема, до якої я кожного разу повертаюся у мистецтві» [1].

Центральне місце у просторі виставки зайняла інсталяція: блідо-рожевий деформований силіконовий стілець безпомічно розпластався на помості і розташувався в окремому полюсі експозиції, адже в інших роботах мова йшла про дії партнерів за згодою, про взаєморозуміння і бажання. Стілець же став втіленням небажаного сексу і почуттів, які він викликає. Секс без згоди, насильство, яким він насправді є, змушує людину відчувати себе річчю, об'єктом, і саме стілець втілює образ об'єкту (стілець як річ має давню традицію у мистецтві: варто згадати, наприклад, роботу «Один і три стільця» Джозефа Кошута, у якій об'єкт постає в трьох іпостасях). Переосмислити травму, говорити про почуття, спричинені нею, так само важко, як і пережити насильство, однак художні засоби вираження дають більше свободи і можливостей для особистого висловлювання у публічному просторі.

Особливого, інтимного характеру творам мисткині з використанням апсайклінгу тканини додає її історія: художниця часто послуговується сімейними запасами або одягом, який приносять знайомі, використовує вживаний або непотрібний одяг, який знаходить просто на вулиці. Наприклад, на виставці «Play. Pause. Stop.» були представлені деякі роботи, створені з простирал секс-працівниць або спідньої білизни подружки колишнього чоловіка. Постільну білизну секс-працівниць художниця отримала від них разом із їхніми особистими історіями, які вона вишила на тканині і перетворила її на мистецький об'єкт, у якому особисте перейшло у площину публічного, відкритого для стороннього ока. Водночас у глядачів не виникає неприємного відчуття вуаєризму, оскільки ніщо не приховується, а навпаки, розповідається з відвертістю і близькістю. Такий довірливий діалог спонукає глядачів до більш відкритого сприйняття та роздумів над порушеними темами; кожен окремий глядач може розпізнати у тій чи іншій роботі знайоме відчуття або подібний пережитий досвід і, поглянувши на нього з особистої точки зору мисткині, переосмислити наново.

За словами Марка Білкінса, співзасновника галереї The Naked Room та куратора виставки, «...мистецтво Аліни переносить нас у світ абсолютної розкритості, секс-позитивності та грайливості. Тут немає місця для сорому, докору або гендерних обмежень. Аліна не провокує, не створює навмисну напругу — вона просто ділиться власними спостереженнями у спосіб, який викликає довіру та інтригує. І запрошує нас трохи пограти» [2]. Таким ненав'язливим способом художниця за допомогою мистецтва змушує глядача замислитися над питаннями, про які в українському суспільстві довгий час було незручно і навіть неможливо говорити у публічному контексті, адже вони мусили залишатися строго в приватній сфері життя людини.

#### Список використаних джерел:

1. Абдулаєва Ріана. (2020, 7 серпня). Аліна Копиця: «Мій оголений автопортрет досі висить у мамі в спальні»: [інтерв'ю]. *Your Art*. Режим доступу: <https://supportyourart.com/conversations/alina-kopitsa?rq=%D0%9A%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%86%D1%8F>.
2. Kopytsa Alina. (2020). Play. Pause. Stop.: Solo exhibition in Kyiv. *Alina Kopytsa*. Режим доступу: <http://www.alinakopytsa.com/2020/07/24/solo-exhibition-in-kyiv/>.
3. Секс, текстиль і фемінізм. (2020, 31 липня). Художниця Аліна Копиця створює мистецтво з простирадл секс-працівниць. *Buro 24/7*. Режим доступу: <https://www.buro247.ua/fashion/alina-kopytsa.html>.
4. Червоник Олена. (2020, 20 липня). Аліна Копиця: «Малюнок — це свобода, яка розчавлює. А при вишиванні з'являється спротив матеріалу». *Korydor*. Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/ideas/13752.html>.

## **МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович**

кандидат архітектури, учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України

ORCID: 0000-0002-9499-4434

### **КУЛЬТОРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ В АРХІТЕКТУРІ**

Трактуючи культурологію як науку, що аналізує мистецтво через соціальний аспект, при дослідженні поля креаторської діяльності в комплексі як зовнішніх чинників так і артефактів самого поля, що мають вплив на соціум, ми вбачаємо архітектуру показовою імплементацією означених взаємодій.

Архітектура за природою своєю знаходиться в унікальному дуальному становищі, являючись одночасно і проявом високого мистецтва і матеріальною річчю, утилітарною, за функцією. Вітрувієвська формула «Користь. Міцність. Краса» якнайкраще розкриває відповідну двоїстість, своєрідний синтез духу і матерії. З одного боку, архітектурі безумовно властиві естетичні якості, з іншого — її матеріальна роль, як основа «другої», штучної природи людського існування також є беззаперечною. Відповідно, архітектура ареалу є відображенням як мистецьких вподобань, так і розвитку інженерно-технічної думки та наявних матеріальних ресурсів.

В порівнянні з іншими видами мистецтв, важливою для нас в даному аспекті стає виробнича вартість артефакту архітектури, споруди як такої. Якщо художник чи письменник, не отримавши визнання сучасниками, гіпотетично може створити картини чи книги «в стіл» з перспективою визнання нащадками, то архітектор-практик здебільшого, з об'єктивних причин, не володіє ресурсами, достатніми для самостійної реалізації власних концептів, через істотну вартість побудови. Тобто, архітектор, за рідким виключенням, не може існувати як активний агент поля без відповідного визнання, прийняття замовником його творчості. Отже, архітектура реалізована правомірно стає відображенням естетичних вподобань, що існують не лише в полі самої архітектури, але визнаються в соціумі у певну епоху.

Являючись «другою природою», постійно перманентно оточуючи глядача, архітектура стає монументальним мистецтвом, при цьому виступаючи надзвичайно наочно: вона формує саме середовище проживання і, в досить тривалому хронологічному розрізі, набуває безперечну першість у справі впливу на маси, часто переживаючи як своїх творців, так і соціально-політичні умови, за яких вона була створена. Відповідно, починаючи від перших державних утворень Стародавнього Єгипту та Міжріччя і до нашої сучасності, владні еліти приділяли позачергову увагу саме архітектурі, імплементуючи в неї власні світоглядні, релігійні, політичні та мілітарні уявлення, наділяючи її сакральним символічним смислом як відображення макрокосму епохи.

Також, через функціональність, об'єкти архітектури часто виступають фоном, репрезентативною платформою для інших видів мистецтва: галереї, театри, концертні зали, павільйони та ін. Архітектура виступає в ролі місця синтезу мистецтв, декоруючись скульптурою, фресками, мозаїками, суперграфікою. Відповідно, вона напряму отримує властивості та стає частиною генези дотичних видів мистецтв через численні взаємовпливи.

Резюмуючи вищезначене, архітектура як така є надзвичайно наочним виразом глобальних соціо-мистецьких трансформацій у суспільстві, виступаючи не лише продуктом творчості креатора, а результатом взаємодії його з замовником в широкому сенсі слова, демосом, соціумом, що і є носієм культури епохи. Отже, архітектура може та має безпосередньо вивчатися культурологією, як комплексний прояв культури. Послідовний науковий аналіз архітектури не можливий без проявлення бекграунду та структури соціальних взаємодій.

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧОЛОВІЧОЇ ОБРАЗНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

**Актуальність проблеми.** Проблеми меншин, боротьба за рівність та зміна візуальної складової гендерної ідентичності є одними з найголовніших тем у сучасному публічному дискурсі, що й зумовлює безсумнівну важливість дослідження. Надмірна відвертість, викривлення понять «естетичного» та «потворного» — тренд, що є найбільш помітним не тільки в контексті жіночої образності, але й чоловічої також. Ці тенденції прийшли до нашої культури з європейських країн та є частиною постколоніальної культури.

**Мета дослідження** — окреслити тему змін в аспекті чоловічої образності на прикладі декількох творів образотворчого мистецтва України періоду незалежності.

Оголеність у мистецтві 1990-х не була провокаційною, а надлишок тілесності у культурі став контрреакцією на десятиліття радянських заборон і табу щодо неї. Тілесність ставала матеріалом для дослідження, вона набувала своєї суб'єктності й людяності. Художники послуговувались наготою як метафорою свободи, беззахисності або ж голої від стереотипів чи ідеологій людини. В умовах складної політичної, соціальної та культурної ситуації індивідуальність і приватний простір були важливою цінністю, що її здобули у пострадянський час. Замість радикальних лозунгів і феміністичних художніх маніфестів українські художниці обирали терапевтичну втечу в себе [1, с. 74]. А ідейна боротьба йшла не за гендер, а за право на індивідуальність, утілення приватного й інтимного на протигагу публічному та офіційному.

На сприйняття образу тіла у культурі та суспільстві впливала хвиля сексуальної революції, що з запізненням прийшла на пострадянський простір. Оголеність у цей час ототожнювалася з ідеями відкритості й свободи, а порнографія та еротика — з сексуальною привабливістю, незалежністю та радикальністю. На цій хвилі медійний ринок сформував запит на комерційну (рекламну) фотографію, яка послуговувалася саме еротизованими образами [1, с. 74].

Художниця Тетяна Гершуні звертається до спроб інтерпретувати чоловічий образ крізь риси немаскулінності. Так, у живописному диптиху «Присвята Пазоліні» (1992) вона зобразила оголене і безлике чоловіче тіло. На одній частині диптиху безликий герой під ковдрою читає книжку. На іншій — цей же оголений персонаж із відверто розкинутими ногами й деталізованим пенісом похилив голову, зіпершись на коліно. Для радянського живописного канону ліжко було простором інтимним, а відтак — замовчуваним для оприявлення. Робота із забороненими образами вельми співзвучна періоду відходу від академічного живопису. Обидві частини диптиху мають сентиментальний і чуттєвий характер. Художниця наділяє чоловіка рисами, які зазвичай можна побачити у мистецтві на прикладі жіночих поетизованих і об'єктивованих

образів. Герой Т. Гершуні набув рис слабкості, ніжності, сентиментальності, фемінності й навіть покори — авторка зображує його зовсім не так, як звикли бачити й позиціонувати себе чоловіки [1, с. 66].

Зображення чоловічих образів з жіночними рисами можна також знайти в відеороботі «Голоси любові» (1994) Арсена Савадова та Георгія Сенченка, що стало початком майбутнього провокаційно відомого проєкту «Донбас-Шоколад». В рамках півторагодинного відео художники «переодягли» цілу військову частину на кораблі «Славутич».

Проєкт створювався в розпал конфлікту, пов'язаного з поділом Чорноморського флоту. Майже через 25 років ефемерне, поетичне і пишномовне словосполучення «Голоси любові» стає раптом знову актуальним в українському мистецькому полі. 16 листопада 2018 року в агентстві Укрінформ відбулася пресконференція, на якій було представлено новий однойменний художній проєкт Арсена Савадова (куратори Пітер Дорошенко, Олександр Соловійов, Олеся Островська-Люта). Він був висунутий для участі у Венеціанській бієнале 2019 року, але не пройшов конкурсний відбір. «Голоси любові» наповнені абсурдними кадрами. В одній зі сцен на палубі крутиться прив'язаний ногами до барабану суднового шпиля моряк, одягнений в балетну пачку, і тримає два макети німецьких винищувачів «мессершмітт». З іншого боку на шпилі сидить один з учасників київського рок-гурту Ivanov Down Олексій Десяр на прізвище Макет і імпровізує на акордеоні. Після цього епізоду іноді з'являються кадри, де моряки возять в тачці по рейках на палубі ще одного моряка в пачці. Відео пронизує наскрізний мотив повторюваних, монотонних, нібито робочих рутинних моментів: моряки крутяться, прив'язані до турочки, або один з героїв у пачці застряє і безуспішно намагається вибратися з рами ілюмінатора, далі чотири моряка в пачках медитативно крутять модель корабля на палубі, вводячи глядача в гіпнотичний стан. В останній частині відео моряки, немов бурлаки, тягнуть якір по вузькому замкнутому коридору — внутрішньому виставковому залу музею-панорами «Оборона Севастополя 1854–1855 років». Весь відеоряд супроводжують монотонні звуки падаючих крапель або гнітючий гул мотора. Робота буквально випромінює відчуття безглуздої праці і безвихідності ситуації [2]. Діючі персонажі в відео часто не соромляться і не приховують своїх поривів ніжності до своєї справи, їх дії просякнуті любов'ю і теплотою. В одному з моментів відеоряду моряк ніжно обіймає і пестить модель корабля, прикрашеного різнокольоровими лампочками. Герой, також одягнений в пачку, повільно і грайливо цілує і покусує макет корабля, іноді, захопившись, засовує лампочки до рота. Наступний відеоряд починається з кадру, який зображує двох матросів в пачках, що обертаються по колу в рубці. Один з них сидить спокійно і спостерігає в перископ, другий ворухиться в тісній рубці, виконуючи вишукані балетні па. До кінця цієї сцени кадри вже змінюються по черзі, де головні герої або сидять в обнімку один з одним, або разом обіймають підставу перископа, що крутиться [2].

Вагомою темою в аспекті чоловічої образності є вихід із маргінальної зони ЛГБТ-суспільства, тобто, в цьому випадку, — висвітлення в візуальному просторі чоловіків-геїв, які часто (але не завжди) мають жіночні риси, фігури, пози, витончений смак тощо. Серед мистецьких проєктів, які порушували ЛГБТ-тематику, слід назвати «Веселковий курінь» на Гогольфесті 2013 року. Також тема дуже актуальна для художника Анатолія Белова, чиє відео на вищезазначену тему під назвою «Секс, Лекарственное, Рок-н-Ролл» отримало приз громадськості PinchukArtCentre в 2013 році.

**Висновки.** В сучасному образотворчому мистецтві можна спостерігати зміни, що стосуються естетичних та культурологічних засад аспекту чоловічої образності, а саме, спостерігається висвітлення теми секс-меншин, свобода інтерпретацій, тенденції жіночні риси. Засади цих змін спираються на праці французького антрополога Жана-П'єра Вернана, в яких дослідник описував нове відчуття мужності — позбавлене всього мужнього та навіть статевого взагалі.

**Список використаних джерел:**

1. Чому в українському мистецтві є великі художниці. (2019). Київ: Publish Pro Ltd., PinchukArtCentre.
2. Шиллер Валерія. (2020, 3 вересня). Ехо Любові. Korydor. Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/eho-ljubvi-savadov-senchenko.html>.



**МИРОНЕНКО Вікторія Олександрівна**

кандидат мистецтвознавства,

Київський Національний університет театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого, доцент кафедри кінотелеоператорства

ORCID ID: 0000-0002-9101-3717

## **ФОТОАРХІВ КІНООПЕРАТОРА ЛЕОНІДА БУРЛАКИ ЯК ЧАСТИНА МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПРОЄКТУ «КРИХКА ПАМ'ЯТЬ»: ПРОБЛЕМИ ЕКСПОНУВАННЯ В СУЧАСНОМУ ВИСТАВКОВОМУ ПРОСТОРІ**

В березні 2017 року в Одесі було знайдено фотоархів відомого за радянських часів українського кіномитця Леоніда Бурлаки. Частину фотоархіву було виявлено в пошкодженому стані, а спосіб збереження був не схожий на той, що зазвичай використовував Леонід Бурлака. Частина плівок були пошкоджені через неприйнятні умови зберігання, деякі з них розірвані та збереглися частково. Під час процесу сканування плівок було встановлено, що архів датований 1964 роком та складається з декілька серій: фотографії, що ілюструють повсякденність радянського студентства; художні експерименти з формою; документація знімального процесу. Оскільки частина знайденого фотоархіву являє собою мистецькі експерименти, а його документальна складова має історичну цінність, в рамках дослідження була зроблена спроба представити частину фотоархіву як окремий мистецький проєкт в галереях сучасного мистецтва. Метою даного дослідження є аналіз результатів досвіду презентації архіву, його використання в мистецьких практиках та його вплив на колективне сприйняття в пострадянську епоху.

На сьогодні збереження фотографічних архівів та їх експонування в Україні є невирішеною проблемою. Відсутність національного музею фотографії, недбале ставлення до архівів та інші чинники призводять до того, що більшість архівів видатних українських митців не зберігаються певним чином або просто зникають. Прикладами цього є зниклий фотоархів видатного українського фотографа та оператора Данила Демуцького або знайдений на звалищі архів відомої фотожурналістки Ірини Пап, втрачені та знищені фотоархіви інших фотомитців. Саме тому збереження, дослідження, популяризація, презентація в Україні і за кордоном збереженого фотоархіву Леоніда Бурлаки є вкрай важливими, оскільки роблять його актуальним для сучасного культурного контексту.

Леонід Бурлака був важливою фігурою українського кінематографу. Його головна робота — фільм «Місце зустрічі змінити не можна», знятий на Одеській кіностудії в 1979 році, — стала по справжньому культовою. Саме тому віднайдення загубленого архіву митця набуло такого значення для української культури та історії українського кінематографу. Перший етап дослідження, що відбувся одразу після виявлення плівок, складався з декількох етапів: було проаналізовано історію фотоархіву, його стан і зміст, були досліджені та систематизовані фотографії, що складають архів. На цьому етапі виник міждисциплінарний проєкт під загальною назвою

«Крихка пам'ять», який включає дослідження, документальний фільм (режисер Ігор Іванко) та серію виставок архіву в Україні та за кордоном.

Питання експонування архіву у виставковому просторі виникло одразу, але серед плівок були виявлені такі, на яких зображення було повністю або частково знищено. На деяких негативах можливо побачити лише фрагменти реальності, є також фотографії, на яких зображення повністю зруйновано в результаті корозії емульсії. Подібний матеріал, з одного боку, вважається зіпсутим і як повноцінне фотозображення втраченим, але, з іншого боку, подібні породжені корозією абстрактні форми можуть сприйматися як самостійні твори мистецтва.

Першою локацією для виставкового проєкту стала київська галерея «ART 14» в лютому 2018 року. Побудова візуального ряду за класичним принципом презентації фотографій як окремих творів видалась неприйнятною, оскільки не могла передати головну ідею проєкту: ідею руйнації приватної та колективної пам'яті. Експозиція, для створення якої було залучено куратора галереї Гліба Вишеславського, вибудовувалася таким чином, що перша фотографія візуального ряду була найчіткіша, цей образ був зрозумілий і легко декодувався (фотографія документації знімального процесу фільму «Життя кранів», 1964), кожна наступна фотографія ряду мала поступові сліди руйнації, а остання — являла собою повністю зруйноване фотографічне зображення. Репрезентований таким чином фотоархів розкривав актуальність питання втрати історичної і культурної пам'яті, а також питання збереження приватної пам'яті.

Друга виставка архіву відбулася в Кракові в травні 2019 року та стала подією відкриттям Краківського міжнародного кінофестивалю. Експозицію в галереї Краківської академії мистецтв Galeria ASP створювала директорка галереї культуролог Маргарита Владімірова. Вона обрала іншу концепцію презентації візуального ряду, відмовившись від прямої ілюстрації ідеї руйнування та зробивши акцент на символічне занурення в фотографічні зображення. В галерейному просторі було також розміщено діапроектори, через які проєктувалося зображення з позитивних плівок. Концепція колективної та приватної пам'яті складалася в уривчасті, вихоплені із реальності зображення, які розміщувалися в виставковому просторі майже хаотично, але утворюючи єдине візуальне поле.

Третя виставка архіву відбулася в Одесі в липні 2019 року в рамках Одеського міжнародного кінофестивалю в Грецькому фонді культури. Для експозиції в Одесі була знову обрана модель презентації фотографій, запропонована Глібом Вишеславським у 2018 році: від найчіткішого зображення до найбільш зруйнованого — як метафора людської пам'яті.

Спроби експонування фотографічних архівів стикаються сьогодні з декількома складнощами. По-перше, це визначення місця даного архіву в сучасному культурному контексті України та світу. Кожен фотоархів потребує ретельного дослідження, для того щоб зрозуміти, до якої категорії культурної спадщини його віднести та відповісти на питання, чи має він мистецьку або лише антропологічну та історичну цінність. Приклади віднайдення фотоархівів непоодинокі в Україні. Наприклад, фотоархів Параски Плитки-Горицвіт є унікальним доробком фотографа-аматора та має велику історичну цінність. Але фотоархіви професійних митців (які мають професійну мистецьку освіту), як Леонід Бурлака, набувають перш за все важливого мистецького значення, адже презентують не тільки побутові ритуали щоденного життя або типологію образів певного історичного зрізу, але й потужний мистецький

доробок. Від цього залежить методологія експонування фотоархіву. Презентація мистецького доробку не може бути описовою або спрощеною, вона має розкривати додаткові змісти, поєднувати в собі мистецьке висловлювання та актуалізацію певної проблеми. Тому презентації фотографічних архівів — це не просто форма демонстрації творів фотографії, а й форма художньої комунікації, через яку глядач здатен переживати новий емоційно-психологічний досвід.

**МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна**

доктор мистецтвознавства, професор,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-7264-0205

## **ПРО ЗМІНУ ПРІОРИТЕТІВ У КЛАСИФІКАЦІЇ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В УМОВАХ МЕТАМОДЕРНУ**

**Актуальність і мета дослідження.** Актуальними питаннями теорії мистецтва є класифікація видів, жанрів та форм. Їх вирішення передбачає залучення широкого кола досліджень різних наук. Серед них важливе місце належить культурології, що має широке поле предметних суміщень із мистецтвознавством. Метою даної розвідки є з'ясування пріоритетів в класифікації видів мистецтва на перетині мистецтвознавства та культурології в умовах метамодерну.

Сучасна світоглядна система видів мистецтва виникла на філософсько-понятійному підґрунті модерну та постмодерну. Ідеї, установки, естетика, філософія цієї системи були реалізовані у конкретних класичних та посткласичних літературних й мистецьких творах, художня мова та форма яких сформувалася внаслідок еволюційно-поступального розвитку художньої культури. Нині, в умовах метамодерну, культуру, в тому числі мистецьку, визначають критерії та підходи доволі далекі і від класичних, і від посткласичних, що пояснюється притаманними часу коливаннями протилежностей і їхнім одночасним застосуванням [5].

Так, серед інших очевидним є критерії театральності та інтерактивності, провідні не лише в культурно-мистецькому русі, а й в буттєвих виявах ХХ–ХХІ ст. Нові підходи до мистецької культури також визначають критерії візуальності та тілесності, які заступили поширені впродовж довгого часу уявлення про часово-просторові критерії розподілу мистецтв або їх розподіл за мовно-виражальними засобами [3]. Поєднання чуттєво-тілесних та видовищно-візуальних чинників організує широкий культурно-мистецький простір як видовищну культуру [4], художня мова якої синтезує набір сценічних, екранних, візуально-образотворчих елементів. Усвідомлена в другій половині ХХ ст. як окреме явище, сучасна видовищна культура демонструє низку форм, серед яких особливий інтерес представляють образотворчі мистецтва: живопис, скульптура, графіка, для яких є метою унаочнення картини людського життя та життя природи як художнього образу у формах площинного або тривимірного зображення, реалізованих рукотворним способом [1].

На відміну від класичних, з точки зору історії мистецтва, видах образотворчого мистецтва, сучасні форми мистецтва тяжіють до візуалізації, що на відміну від образотворчості не мають на меті створення художнього образу. Їхня мета — конструювання мистецького простору, що має виразні інтелектуальні та емоційні посилення до глядача. У наш час, однак, такі уявлення поширюються на всі види мистецтва, що фактично скасовує звичний історико-еволюційний ряд «образотворчості». Занурення у стихію новітньої візуальної формотворчості суттєво змінюють, фактично перефор-

матовують, традиційний мистецький твір, чим надають класичним мистецтвам «корекції» в дусі модернізму. Результат таких перетворень постає в сучасній художній культурі у зразках мистецько-видовищних форм. Саме такі зміни вимагають знаходження для них відповідного місця у модерній ієрархії мистецтв, що можливо зробити, спираючись на знання про історію візуально-тілесних модифікацій в культурі та її пріоритетів в сучасних умовах.

Якщо «візуальність» передбачає «безпосередню дію очима», то «тілесність» — психофізіологічні, психосоматичні, біоенергетичні прояви людського тіла як рухомо-активного природного механізму, здатного розуміти, інтерпретувати, впливати, розвивати, відчувати. Історичний аспект тілесності передбачає її бачення як культурного утворення і тяжіє не тільки до біологічного субстрату — тіла, а й його культурного опосередкування, проявленого у ході розвитку в онтогенезі. Тілесність обумовлюють суспільно врегульовані еталони й стандарти краси, соціальні установки й очікування, стереотипи. Звідси — модні нині уявлення про необхідність підтримання фізичного тону та розвитку здоров'я, про кінестетичний інтелект, що дає можливість координувати і розміщувати тіло у просторі, про відчуття, інтерпретації, усвідомлення, вербалізацію сигналів, про вираз емоцій та внутрішні відчуття, про використання тіла як «резонатора» щодо фізичного світу та світу цінностей, ідей, смислів, соціуму. При цьому принцип візуалізації, тобто унаочнення, створює умови для спостереження (бачення), чим здійснюється процес побудови образу даних, важливих для аналізу отриманої структури.

Відтак, тілесний та візуальний аспекти, які визначають повороти сучасної культурної моделі життя та розвитку суспільства, розгортають в інший бік мистецтвознавчу класифікацію і створюють новий прецедент взаємодії між твором та глядачем. Сферою таких взаємодій на основі тілесності як формотворчого принципу в образотворчій практиці називають інсталяцію, хепенінг, перформанс, акцію, флешмоб, артмоб, бодіарт [4]. Сучасне бачення перелічених видів відповідної артпрактики, її аналіз з точки зору природи мистецьких явищ образотворчо-тілесного характеру, призводить до висновку про остаточну втрату інсталяцією, хепенінгом, перформансом, акцією, флешмобом, артмобом, бодіартом колишньої образотворчої природи. Вона перетворилася на дещо нове, інше, модерне, а саме, на форми видовищної культури, де образотворчі складові не є засобами мови, а є лише елементами синтезу мов в ряду розмаїття засобів, приналежних іншому, необразотворчому, виду мистецьких практик.

Дещо інша ситуація зі стрітартом, який також презентує видовищні мистецтва у таких формах, як графіті, муралізм, маддонарі, 3D-графіті та 3D-мурали, вулична інсталяція, міська скульптура, звукові та світло-звукові вуличні інсталяції [4]. Продукт прогресуючої урбанізації, вуличні мистецтва кидають виклик «космічним законам і водночас силам природи» [2]. Історичний розвиток вуличних мистецтв та їхня специфіка у європейській художній культурі XX–XXI ст. дозволяє виділити декілька видів графіті, серед яких розрізняють історико-культурні пам'ятки та історико-мистецькі об'єкти. Перші більше вивчають як науковий феномен, інші — як мистецький. До мистецьких відносять 3D-графіті. У свою чергу, муралізм вирізняє колективний спосіб створення артоб'єкту. За походженням та природою (засобами, композиційними правилами, образно-смысловим наповненням) він належить до творів монументального мистецтва і продовжує залишатися у полі мистецьких класифікацій як твір

стінопису. Отже, на відміну від інших живописно-видовищних зразків, стрітарт не втратив своєї образотворчої природи.

Примітною є також група творів, які нині отримали назву «міська скульптура». Їх нині також розглядають в ряду видовищних мистецтв [4]. Такий ухил можна пояснити непрямою інтерактивністю даного типу скульптури. За класифікацією образотворчого мистецтва, вона розглядається як міська жанрова скульптура. При цьому варто відзначити, що міською є будь-яка скульптура, розташована у місті — пам'ятники на площах та вулицях, декоративні композиції у парках та скверах. Зважаючи на те, що міська скульптура поділяється на монументальну та декоративну, жанрові композиції, зазвичай, належать до різновидів станкової скульптури. Втрата жорстких унормувань та меж сучасних підвидів пластики наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. відкрила жанровій скульптурі шлях на вулиці міст. Сучасну жанрову міську скульптуру характеризує побутовість та відсутність монументальності, вона створюється без постаменту, обов'язкового для класичної скульптури, має помітний ігровий момент, виразну гумористичність, іронічність, що надає їй невластивого для класичної скульптури емоційного забарвлення і сприймається в руслі нових культурних явищ, зокрема як явище видовищної культури.

**Висновки.** Підсумовуючи, наголосимо, що сучасну систему мистецтв образотворчого кола можна класифікувати за трьома видами.

Це *видовищне* мистецтво, твори якого характеризує театральність, декораційність, інтерактивність, змішування засобів мовної виразності з можливим переважанням за потребою образотворчих, театральних, екранних, музичних або літературних визначників.

Це *візуальне* мистецтво, творам якого також притаманна перформативність та атракційність, проте засоби мовної виразності та композиційне будувannya відповідають традиційному образотворчому мистецтву. Специфіку творів даного виду мистецтва обумовлює не стільки зорове втілення конструкції «тема-ідея-образ», скільки візуалізація символів, понять, станів, емоцій, зазвичай без прив'язки до певного сюжету та жанру.

І, нарешті, це *образотворче* мистецтво, твори якого відповідають композиційно-змістовним вимогам схеми «тема — ідея — образ», створені у вигляді картини, скульптури, графічного аркуша за техніко-технологічними вимогами професійної школи, розкривають смисли певної світоглядної системи, теорії, вчення, доктрини у полі тяжіння до конкретного жанру.

Зважаючи, що в умовах метамодерну швидко набирають поширення та ваги візуальні та видовищні мистецтва, можна прогнозувати їхні подальші пріоритети.

#### **Список використаних джерел:**

1. Михайлова Р.Д. (2018). Сучасне мистецтво живопису та 3D-технології. XXVI Міжнародна науково-практична конференція з проблем видавничо-поліграфічної галузі. Тези доповідей. Київ.
2. Молодцов Е. От иронии к искренности. Ф. Режим доступа: <http://fmagazine.ru/evgenij-molodtsov-ot-ironii-k-iskrenno/>.
3. Орлова Т. (2002). Художні мови. Філософський енциклопедичний словник. НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди. Київ: Абрис.

4. Станіславська К. (2020). Мистецькі форми сучасної видовищної культури. Київ: Видавничий дім «СтілоС».
5. Vermeulen Timotheus, van den Akker Robin. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14.

**МІРОНОВА Тетяна Володимирівна**

кандидат мистецтвознавства,

Київська міська галерея мистецтв «Лавра»,

директор

ORCID ID: 0000-0002-8847-1100

## **ОБРАЗНІСТЬ В ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО НЕФІГУРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА 2010–2020-Х РОКІВ**

**Актуальність і мета дослідження.** Наприкінці ХХ століття в українському культурно-мистецькому просторі поруч із розвитком так званої традиційної лінії станкових видів мистецтва відбувається потужний розвиток нефігуративного живопису. За визначенням О. Авраменко, цей період був часом, коли консолідувався величезний потенціал у галузі живопису, раніше придушений і розпорошений неситною «генеральною» ідеологічною політикою партії [1, с. 34]. Метою дослідження є осмислення процесу виникнення в українському культурному просторі феномену нефігуративного мистецтва, що зумовлене звільненням художників від тоталітарного контролю та відкриттям світових кордонів на початку 1990-х років. Відмовляючись від предметності та регламентованої реалістичності традиційного живопису та обираючи основою творчого методу метафізику кольору і його візуальне сприйняття, молоді українські мистці продукують свій власний особливий авторський стиль, систему національного світогляду, що відображає чуттєвість чистої гармонії мистецтва.

Відтак, основними характерними рисами оновленого живопису стають чистий естетизм та чиста художність, змістом є не образний сюжет, а творча дія, безпосередньо акт творіння. Найбільш послідовним у своїй діяльності мистецьким угрупованням, що орієнтувалось на засади нефігуративного мистецтва, був «Живописний заповідник», художники якого у своїй творчості спочатку орієнтувались на здобутки авангардного руху та абстрактного мистецтва початку століття, а потім випрацювали власну концепцію українського нефігуративного мистецтва, що є актуальною й дотепер.

На сьогодні існує величезна кількість різноспрямованих досліджень культурно-мистецького життя злам століть. Так, питання оновлення художньої мови образотворення, зокрема розвитку феномену нефігуративного мистецтва, у своїх працях досліджують О. Авраменко, Л. Турчак, Н. Мархайчук, Н. Авер'янова, Л. Мокляк, Т. Шуть та ін. Теоретичний дискурс підкріплюється ґрунтовними аналітичними текстами безпосередніх учасників мистецького процесу — художника Т. Сільваші, кураторів — О. Тітаренка, Р. Шумахера, О. Соловійова та ін.

Розглядаючи у своїх публікаціях стан українського образотворчого мистецтва межі століть, дослідниця Л. Турчак вказує, що попри загальне устремління художньої спільноти пострадянського простору до звільнення від ідеологічних нашарувань та запровадження новацій в культурі, породжених змінами в усіх сферах суспільного життя, «загальною його кризою стала відсутність домінуючого напрямку» [5, с. 171].



Варто зауважити, що від 1990-х років українська культура зазнає поступового оновлення у кількох магістральних напрямках: посилився процес самоусвідомлення та переосмислення історичної пам'яті нації, відзначилися процеси масовізації суспільної свідомості та з'явилися нові ідейно-змістовні та духовно-сутнісні орієнтири. Крім того, вихід вітчизняного мистецтва на світову арену означив нагальність швидких трансформацій усіх сфер образотворчого мистецтва. А. Мокляк пише: «...суспільство напружено шукає нову національну ідею, яка б слугувала стрижнем, фундаментальною основою, об'єднавчою силою, спираючись на яку країна, її народ, її культура мали б змогу продовжити власну історичну долю, побудувати свій спільний дім і мати щасливе майбутнє» [3, с. 125–129].

За спогадами Т. Сільваші, перша виставка артугрупування «Живописний заповідник» відбулась у 1992 році — як не дивно, у виставковому залі Спілки художників України (що була за часів тоталітарного контролю головним інструментом протидії нефігуративному мистецтву), шокуючи звиклу до реалістичного мистецтва публіку відвертою «іншістю» художнього живописного мислення, і визначила подальший розвиток українського нефігуративного живопису [4, с. 8–28]. Передова творча інтелігенція схвально сприйняла досягнення «Живописного заповідника» численними публікаціями у фаховій періодиці, зокрема О. Авраменко, аналізуючи діяльність нового руху, пише: «... навколо Тіберія Сільваші переважно обертаються художники, що висповідують філософію живописної форми, їхні пошуки близькі до «art minimal», роботи балансують на грані абстрактних і фігуративних, це свого роду духовний станковізм» [1, с. 34]. Про творчість А. Криволапа, який саме завдяки особливому колористичному ладу сьогодні займає провідну позицію на артринку, Т. Шуть іще у 1994 році зазначила, що «свою колористичну систему художник вибудовує по горизонталі і вертикалі. Умовність такого поділу очевидна, але вона адекватна з вертикаллю і горизонталлю полотна, в якому створюється зображення простору. Вертикаль — постійне збагачення і пізнання живописно-пластичної структури образотворчого мистецтва. Горизонталь — постійна розробка, нюансування кольорової гами, фактур, багатшаровості письма» [6, с. 76–77].

В процесі осмислення творчого методу нефігуративного мистецтва виявляються цікавими особисті роздуми мистців, які, подібно авангардистам, що намагалися віднайти непорушні живописно-естетичні можливості та підкоритися «загальним законам “космічного світу”» (П. Мондріан), безпосередньо переймалися і філософськими і естетичними засадами власного мистецтва. Зокрема, А. Криволап у своєму щоденнику писав: «Образотворче мистецтво — це дія і рух психологічного простору, матеріалізовані у штучному просторі і зафіксовані в часі. Мистецтво — ідентичний переклад духовної дії через фізичну, тобто матеріалізована духовність. Реалістичне мистецтво — це відображення візуального світу, підфарбоване духовністю (духовнодією). Реалістичне зображення з'їдає виразність твору — можливості ж матеріалу несуть у собі якості глибинної психологічної дії. Фарба має власну глибину, емоційність, можливості побудови різнопланового простору — якості, необхідні для створення ідентичної відчуттю дії-руху в просторі і часі. <...> Завдання художника полягає в тому, щоб вловити, утримати і точно вибудувати відчуття на полотні» (цит. за: [6, с. 76]). Такі роздуми в першу чергу вказують на вироблення серед українських мистців концепції ставлення до живопису не лише як до способу мислення, а як до способу актуального в даних часопросторових координатах мислення, адже для них, як

і для абстракціоністів початку століття, живопис самореферентний і самодостатній, як сама природа, і «не все те, що написано фарбами, є живопис» [2, с. 84].

Т. Сільваші, описуючи організоване ним у співкураторстві з мистецтвознавцем О. Титаренком Перше бієнале нефігуративного живопису, вказує, що його суспільна «підготовка» тривала 10 років. «За цей час драматичність конфлікту між живописом та новими видами візуального мистецтва, актуальна останнє десятиліття, щезла. Кожен бачив свій сад — живописний простір. Нефігуративний живопис — сад вічних і чистих цінностей». О. Титаренко вказував на особливості періоду проведення Бієнале: «Сьогодні в Україні — певний підйом нефігуративного живопису... і це тоді, коли у світовому контексті останніх 30–40 років живопис було відсунуто десь на межу салону та провінційних амбіцій. Але на межі століть, що ототожнюється, як завжди, з межею культур, відчувається потяг до позитивної метафізики, котра знов пов'язується з живописом. У країні з іконною традицією, з розвинутою метафізикою світла — кольору, країні, яка пам'ятає Малевича та Кандинського, це ще й усвідомлення автентики. У цьому контексті український живописний рух актуальний та ідеалістичний — у самому прямому змісті слова» [4, с. 8–28].

Молоді українські митці сьогодні часто в своїх художніх пошуках, що іноді бувають схожі на лабораторні дослідження, звертаються до нефігуративного мистецтва як до найбільш придатного засобу вираження емоційних станів, ірраціонального діалогу з реальністю, взаємодії категорій часу та простору. Наприклад, представлена в просторі Mironova Foundation виставка Via Line представила абстрактні роботи Марти Ващук, Бадрі Губіанурі, Олени Домбровської, Анни Міронової, Юрія Пікуля та Сергія Попова, в яких лінія є основним образотворчим елементом для вираження творчих ідей, почуттів або концептів. За допомогою лінії як виразного засобу і образу художники створюють особливу художню естетику — тонку, чуттєву, поетичну і філософську. Основна мета проекту увиразнилася в послідовному прояві роботи художників з ключовими елементами мови безпредметного мистецтва: лінією, формою, кольором. Автори незалежно один від одного приходять в своїх індивідуальних практиках до використання мінімальних візуальних засобів і форм, геометрично інтуїтивного або концептуального методу створення твору в своїх художніх практиках, дослідженнях і експериментах.

Групові виставка «Занурення» молодих українських художників — Беати Корн, Сергія Западні та Віктора Мельничука — представила широкий публіці розмаїття живопису, скульптури та артоб'єктів. Автори спробували показати особливий стан свідомості, який дарує захоплення та нестерпну легкість буття. Сучасний світ з усім своїм божевільним різнобарв'ям пропонує безліч варіантів занурень: політичні ігри, революції та війни, релігійні та антирелігійні зібрання, боротьба за права, за своє місце в суспільстві, побудова бізнесу, кар'єри, особливий спосіб життя, тренінги, карнавали, рейви, віртуальна реальність. Художники обирають своє занурення, той особливий, часто штучний, стан свідомості, при якому самоусвідомлення себе як особистості зменшується чи втрачається зовсім. Але є речі, занурюючись в які ми відкриваємо нові форми та змісти, глибини внутрішнього світу і відчуваємо ту незбагненну легкість, яка дарує натхнення та налаштовує на творчість. Витончена гармонія природи, по-авторському переосмислена в артоб'єктах Беати Корн та Сергія Западні,

захоплююче своєю непізнаністю безмежжя глибини в живописі Віктора Мельничука — ось величини, які варті безкінечного занурення, варті мистецтва, вважають учасники проєкту.

Артпроєкт «Траєкторія» Альони Кузнєцової (живопис) та Юрія Мусатова (керамічна скульптура) став художнім дослідженням таких понять, як рух, динаміка, енергетика, їхньої взаємодії та впливу на емоційні поля, створення певних настроїв, які народжуються при поєднанні або перетинанні траєкторій рухів окремих об'єктів. Динамічний безпредметний живопис художниці із серії «Механічний балет. Акт II» своєю композицією, фактурністю, поєднанням різних медіа (від акрилу — до емалей та аплікації) нагадує незвичайну музику (механічну чи, може, електронну), яка своїм звучанням складає оригінальні траєкторії танцю, що триває не тільки в просторі, але й у часі. Ці чудернацькі траєкторії перетинаються з колосальною енергетикою скульптурних планет Юрія Мусатова. Кожна з планет є візуальною аналогією життя живого організму, з усіма притаманними йому характеристиками — чуттєвістю та пристрастю, пластичністю та динамікою, делікатністю та крихкістю. У поєднанні траєкторій абстрактного живопису та потужної поетичної енергетики скульптур-планет народжується особливий стан творчої піднесеності, особливої художньої чуттєвості.

Костянтин Роготченко є одним із авторів хвилі нового нефігуративного мистецтва. Глибоко підсвідомо, на рівні модерних архетипів, у його творчості інтегровано авангардний живописний пласт національної культури. У своїй творчості він відходить від чіткості й площинності окреслених форм, притаманних авангарду початку ХХ століття, натомість вдало грає на палітрі сучасних синтетичних відтінків. Характерною рисою робіт Костянтина Роготченка в серії Color Side стає площинний формальний сюжет, поєднаний з об'ємною фактурою, що створює враження контрасту, протиріччя. Кожна з його робіт — це потужний філософський меседж із глибинним підтекстом та сильною емоційною напруженістю, де глядач може відчути щось особистісне, індивідуальне. Водночас як дизайнер він проєктує необхідну йому геометрію полотна з розміщенням колірних акцентів. Так формується його власний індивідуальний почерк, домінантою якого є лінія, що переходить з одного полотна на інше.

В основі проєкту Realism ще одного молодого представника нефігуративного мистецтва Олексія Іванюка лежить спостереження за різними станами пейзажу та його емоційним впливом на свідомість глядача — тонке балансування між уявою та реальністю, між фігуративом та абстракцією, між емоцією та спогляданням. Адже абстрактний пейзаж в роботах автора — це в першу чергу унікальне тональне сполучення чуттєво-емоційних хвиль. Саме тому у нових роботах він ніби спрощує художній образ краєвиду. Відкидає деталі, очищує від усього зайвого, переводить пейзаж в абстрактну, майже супрематичну площину геометричних фігур та насичених колористичних плям. Драматична мова масштабних картин, інтенсивна колористична напруженість панно, ніби зіткнення з емоцій та передчуттів, заперечує будь-який декоративізм, перетворюючись на потужну симфонію злиття творчої сили людини і природи. Основна ідея робіт О. Іванюка полягає у створенні широкоформатного сучасного абстрактного пейзажу без особливих деталей. Там, де інтенсивність і насиченість кольору збільшать вплив на глядача і розширяться межі сприйняття класичного пейзажу.

**Висновок.** Важливою складовою постмодерної мистецької парадигми є тяжіння сучасного мистецтва до нефігуративу, виникнення якого стало можливим завдяки

звільненню художників від ідеалістичного контролю, їх творчій діалог з досягненнями безпредметного мистецтва у європейських практиках 1920–30-х років. Відмовляючись від предметності та регламентованої реалістичності традиційного живопису та обираючи основою творчого методу метафізику кольору і його візуальне сприйняття, молоді українські мистці — О. Іванюк, К. Роготченко, Ю. Мусатов, А. Кузнецова, О. Домбровська та ін. — продукують свій власний особливий авторський стиль, систему національного світогляду, що відображає чуттєвість чистої гармонії мистецтва.

**Список використаних джерел:**

1. Авраменко О. (1992). Після соцреалізму. *Нова Генерація*. Спеціальний випуск.
2. Мархайчук Н. (2008). Концепція ненаративності в творчості Тіберія Сільваші в контексті розвитку нефігуративного живопису 1990–2000 рр. *Вісник ХДАДМ*, 3, 84.
3. Мокляк Л. (2013). Естетичний потенціал сакрального мистецтва в умовах трансформації сучасного українського суспільства. *Вісник Національного авіаційного університету*, 2, 125–129.
4. Сільваші Т., Титаренко О. (1998). Перше Бієнале нефігуративного живопису. III Міжнародний арт-фестиваль у Києві. Оденсе, 8–28.
5. Турчак Л. (2007). Актуальні питання сучасного образотворчого мистецтва України. Історіографічні аспекти. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 4, 169–173.
6. Шуть Т. (1994). Анатолій Криволап. *Синтези*, 1.

**НАУМОВА Лариса Миколаївна**

кандидат філософських наук,  
доцентка кафедри режисури телебачення  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого  
ORCID ID: 0000-0001-7634-0923

## **МЕТОД МОНТАЖНИХ ПОБУДОВ ЯК ПРАКТИЧНИЙ ЗАСІБ КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ ТЕОРІЇ 1920-Х РОКІВ**

**Актуальність і мета дослідження.** У радянській культурі конструктивізм — досить важливе і значне явище, достатньо впливове і вагоме не тільки для свого недовгого фактичного існування, але й для подальшої радянської, а також і пострадянської культури. Існування і плідна діяльність представників цього напрямку припадає, власне, на одне десятиліття. Ідеї конструктивізму виявилися достатньо впливовими для української культури. Провідні її діячі впродовж 1920-х років брали на озброєння гасла конструктивізму. Знаково, що явище конструктивізму на українському ґрунті досліджено тільки в окремих аспектах, приміром, більш широко в архітектурі та літературознавстві, менше — в загальнокультурному контексті. Важливо звернути увагу на радянську проекцію конструктивізму на українську культуру.

Конструктивізм у радянській культурі 1920-х років — досить симптоматичне явище. Його виникнення і становлення зумовлені історичними і суспільними факторами, серед яких, звичайно, головне місце займає зміна суспільного устрою. Показовим є також те, що ця зміна мала революційний, войовничий, навіть руйнівний характер. Досягнення нового передбачало не перебудову і не певні поодинокі зміни у старому, а радикальні кроки. Стара система була приречена на знищення. Будувати потрібно було спочатку, адже навіть фундамент старої системи не задовольняв ідеологів нового.

Активістська позиція конструктивізму стверджувала необхідність будівництва, глобального конструювання. Основною метою цього напрямку проголошувалось конструювання навколишнього середовища, яке мало активно спрямовувати життєві процеси індивідів. Для цього вважалось необхідним осмислення формотворчих можливостей нової техніки, її логічних, доцільних конструкцій. Практичність і раціоналізм схилили навіть мистецтво до виробничих аналогій. Тотальне будівництво захопило суспільство. «Конструктивізм відмовлявся від естетичного принципу при композиції своїх побудов і апаратів і замінював його принципом виробничої доцільності. Зручна, відповідна своєму дієвому призначенню річ, що позбавлена будь-якої прикраси, витісняла витончений, по суті, даремний, мертвий декоративний фон...» [1, с. 60] — навіть в умовах театру.

Енергія конструктивізму дала силу процесу творення. Цей процес, однак, мав відмінності від натхненного класичного творення — передусім у піднесенні ідеї техніки та загалом технічної творчості. З огляду на цей факт, на початку ХХ ст. чільне місце у культурних процесах починає займати монтаж як породження технічної цивілізації.

Будівництво мало початися з формування «нової людини», яка б у «механізмі державної машини» посідала своє місце — місце «гвинтика» великої системи. М. Бухарін у програмі РКП (початок 1917 року) відзначив: «Пролетарський примус в усіх своїх формах, починаючи з розстрілів... є методом вироблення комуністичної людини із людського матеріалу капіталістичної епохи» [2, с. 7]. У цьому сенсі вже М. Горький підкреслював негативний момент того експерименту, який В. Ленін проводив на живому матеріалі.

Протягом історичного поступу людства існувала ідея «нової людини», вона віками була пов'язана з Богом. Прийняття Бога, Божої благодаті робила людину новонародженою. З цим новим народженням людина набувала чистоти і досконалості. У XIX ст. мрія зазнала трансформацій. Коріння цих процесів слід шукати чи не у період Відродження з його ідеями гуманізму. Важливий крок до трансформації у розумінні «нової людини» робить надалі Новий час. Зрештою, XIX ст. стверджує ідеал «нової людини» як результату наукового проекту. Первісна досконалість людської віри і чистоти як Божого замислу поступово втрачає свій сенс. На чільне місце стають закони науки, історії, соціології.

Система формування «нової», радянської людини мала проводитися в основному за двома основними напрямками — векторами буття і свідомості. У 20-ті роки XX ст. фактично почався процес трансформації культури у радянську культуру з усіма похідними цього процесу (будівництво нового буття, що мало за основу конструктивістський підхід, та формування «нової людини» із новою свідомістю). У формуванні нового життя і паралельно «нової людини» особлива увага приділялась матеріалу, а також методу конструювання. Якщо матеріалом слугувала людська маса у своїй реальності, виокремлена з історії і спрямована у майбутнє, то методом проголошувався принцип, що був взятий з кінематографа (або знайшов у ньому своє найхарактерніше вираження) — монтаж. Монтаж для культури 1920–1930-х років мав значення не лише принципу «...створення усякої художньої форми» (за визначенням М. Пуніна у 1927 р.), але й виступав категорією світорозуміння.

Ідея формування, а точніше конструювання нового світу, а також і «нової людини» у цьому світі підносила монтажний прийом до рівня оволодіння світом, а також презентувала ідею світотворчості як основну тенденцію культури 1920–1930-х років. Звернення до ідеї монтажно-творчості представники семіотичних шкіл знаходять у різних культурах. Однак особливо виразно ідея монтажності починає звучати все ж на початку XX ст., коли монтажність переростає в ідею загального світотворення. Термін «монтаж» вже сам по собі достатньо влучний і доречний для цієї епохи, адже первинне значення цього терміну суто технічне.

Первісно «монтаж» означає збирання, відлагодження окремих деталей в один механізм, який представляє собою певну єдність. Фактично йдеться про створення певного об'єкту зі складових частин, які самі по собі або не можуть вважатися самодостатніми об'єктами, або є іншими об'єктами. У будь-якому випадку, поєднані у ціле, ці частини вже не можуть розглядатися окремо, а тільки у єдності (за монтажною теорією С. Ейзенштейна). У цьому разі вони набувають зовсім інших якостей, що їм у виокремленому стані не притаманні. Тобто частини цілості набувають необхідного значення тільки у поєднанні, а самі по собі можуть не нести ніякого значення. Створення певної цілості із окремих частин — якраз той необхідний процес, що досить влучно відповідає завданням конструктивістів.

Монтажні конструкції вирізняються присутністю у них різних елементів та частин. При цьому вони можуть бути гомогенними — такими, в яких частини однорідні (однорідність може визначатись за різними принципами: однорідність матеріалу, технології, стилю компонентів цілого тощо), або гетерогенними, де елементи мають різну природу [3, с. 15]. Факт неорганічного походження монтажної конструкції зумовлює певні принципи її існування. При всій своїй спрямованості на єдність, монтажна конструкція все ж органічною єдністю не є. Таку конструкцію можна розбирати і знову збирати, залучаючи нові методи збирання або нові деталі. З двох монтажних конструкцій ймовірно зібрати одну або, навпаки, три. Тобто монтажність зумовлює безліч можливостей конструктивного підходу, а також можливість конструктивної поліфункціональності змонтованого об'єкту.

Монтажна конструкція у будь-якому випадку завжди залишається неприродною організацією матеріалу. Вона протистоїть природі вже фактом власного існування. Ідея монтажної творчості носить тільки технічний характер, навіть у тому випадку, коли знаходить своє застосування у мистецтві, зокрема в кінематографі.

Отже, конструктивізм 1920-х років ствердив можливість свідомого створення дійсності. Реалізація і метод такого конструювання знайшли пряме вираження передусім у кінематографі як у мистецтві, що виникло в епоху технічної революції і мало безпосередню причетність до техніки як процесом реалізації, так і процесом презентації.

Кінематограф з'явився як синтетичне мистецтво, породжене технічною епохою. За своїми зображальними та впливовими засобами воно переважало будь-яке з існуючих до його появи мистецтв. Цей фактор виступив провідним для процесу реалізації нового мистецтва. Кінематографічна дійсність як ілюзорна реальність виступила як альтернатива дійсності, щоб ствердити людські можливості у створенні свого світу, відмінного від існуючого. Ба більше, кінематограф виступив гаслом нового устрою, показовим і впливовим прикладом будови нового життя та «нової людини». Оцінка кінематографа радянського періоду дозволяє дійти висновку про його пряму приналежність до дії одного з двох найважливіших векторів, засобами якого провадилось втілення ідей нової держави — вектору свідомості.

Саме у цьому дискурсі відбувався розвиток також і українського мистецтва. Конструктивістські тенденції, зокрема у кінематографі, достатньо сильно були відчутні і в Україні. Метод монтажних побудов так само плідно і активно застосовувався як провідний метод реалізації ідеологічного впливу та формування «нової людини» також і на українському ґрунті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Алперс Б. В. (1977). Театральные очерки. (Т. 1–2). Москва: Искусство.
2. Геллер М. Я. (1985). Машина и винтики. История формирования советского человека. London: Overseas Publications Interchange Ltd.
3. Раппопорт А. Г. (1988). К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа. Б. Ямпольский (Сост.), Монтаж. Литература, искусство, театр, кино (с. 14–22). Москва: Наука.
4. Паперный В. (1996). Культура Два. Москва: Новое литературное обозрение.

## ОДРЕХІВСЬКИЙ Роман Васильович

доктор мистецтвознавства,  
Національний лісотехнічний університет України,  
професор кафедри дизайну  
ORCID ID: 0000-0003-3581-4103

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ В ГАЛИЧИНІ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XX СТОЛІТТЯ

**Актуальність дослідження.** Національний стиль у дизайні Галичини першої третини XX століття — неповторна і маловивчена сторінка з історії української культури. Наша **мета** — відслідкувати застосування традицій народного мистецтва у дизайні середовища, зокрема дизайну громадського та житлового інтер'єру.

У першій третині XX століття в Галичині у дизайні середовища широкої популярності набуває застосування традицій народного мистецтва. Особливо це помітно у дизайні інтер'єрів церков. На межі XIX і XX ст. поруч із еклектичним наслідуванням історичних стилів у церковному будівництві та оформленні інтер'єрів церков щораз частіше почали з'являтися твори, в образному вирішенні яких помітний вплив українського, передусім народного, мистецтва. У мистецтвознавчій науці останнє явище має кілька назв: «руський стиль», «стиль з певними рисами народності», «український модерн» тощо [1, с. 75], у тому числі й «український стиль» [1, с. 77], хоча, видається, доцільніше назвати його течією. Творчі пошуки в національному руслі на західноукраїнських землях з кінця XIX ст. розтягнулись аж до початку 40-х рр. XX ст. [2, с. 20].

У кінці XIX — на початку XX ст. було споруджено низку храмів, у образному вирішенні обладнання яких поступово почали з'являтися елементи орнаментально-композиційних систем традиційного народного мистецтва. На окремих об'єктах вони спочатку були малопомітні. Головна їхня ознака — застосування у декорі іконостасів елементів народного різьблення, специфічний силует виробу, темний брунатний колір («під дуб») тощо.

З певною ймовірністю до початкової стадії розвитку цієї течії можна віднести іконостас та інше обладнання інтер'єру кін. XIX — поч. XX ст. церкви Св. Миколи з м. Тереховля (Тернопільська обл.). На перший погляд, за структурою у храмі знаходиться типово еклектичний п'ятиярусний іконостас із наслідуванням історичних стилів. Однак деякі стилізовані елементи різьбленого орнаменту та темний брунатний колір наводять на думку про перші, нехай не такі виразні, спроби ввести в декорі церковного обладнання риси українського стилю.

До подібного висновку можемо дійти, аналізуючи іконостас церкви Успіння Пресвятої Богородиці (1901 р.) з смт Славське (Сколівський район Львівської обл.). Він знаходиться у церкві так званого нагірнянського стилю. Подібно до тереховлянського, на перший погляд, цей п'ятиярусний іконостас з напівциркульним отвором над намісним ярусом створює враження типово еклектичного з наслідуванням декількох історичних стилів. Однак поверхня іконостаса — темно-брунатного кольору «під дуб», як прийнято було під впливом українського стилю. Окремі живописні образи,



як, наприклад, на обох дияконських вратах, виконані у стилі української сецесії. Позолочена накладна та ажурна різьба по всій поверхні темного тла поверхні площини іконостаса виразно прочитується, особливо за силуетом. У такому стилі виконана і решта обладнання інтер'єру: столи, лави, кіоти для живописних образів тощо.

Одним із найкращих дизайнерських вирішень, виконаних із застосуванням орнаментально-композиційних систем традиційного українського народного мистецтва в Галичині, є інтер'єр церкви Святої Трійці в м. Дрогобичі.

На початку XX ст., очевидно у 1907–1909 рр., церкву було прикрашено новим іконостасом, авторами якого були львівський різьбяр з с. Знесення Андрій Сабарай та місцевий майстер Голембйовський. Іконостас виконаний як низький — триярусний. Ікони, намальовані українським художником М. Сосенком, відображають дух епохи української сецесії [3, с. 100–101].

В іконостасі церкви Пресвятої Трійці з м. Дрогобича досягнуто гармонійної єдності різьбярського декору та живопису завдяки зверненню до народних традицій різьблення, орнаментики та живопису. Адже одяг деяких персонажів на живописних картинах теж декорований мотивами народної вишивки бойків та гуцулів. Дрогобицький іконостас — один із найпоказовіших свідчень того, як риси українського народного мистецтва можуть органічно вплітатися в художнє оформлення інтер'єру церкви.

Доказом цього є також решта обладнання інтер'єру цього храму: лави, кіоти тощо. Вони оздоблені профілюванням, плоскорізьбленим орнаментом із наслідуванням традицій народного бойківського та гуцульського меблярства (мотиви хреста, розети, квітки-трилистика та ін.).

Застосування гуцульського різьблення у декорі іконостасів на початку XX ст. стало поширеним по всій території Галичини. Яскравим прикладом цього є іконостаси церков св. ап. Петра і Павла з с. Ворохти (1935 р., Надвірнянський район Івано-Франківської обл.) та Покрови Пресвятої Богородиці з м. Івано-Франківська (поч. XX століття), де практично вся поверхня покрита гуцульською плоскою різьбою. А також інших церков, де гуцульською різьбою покриті, як правило, лише опірні конструкції, а декор царських врат та деяких інших частин вирішено в руслі традиційного для іконостасів більш об'ємнішого рельєфного різьблення (церква Благовіщення у Гребеневі Сколівського району Львівської області, 1927 рік).

Причиною того, що саме декор гуцульським різьбленням став чи не найпоширенішим уособленням українського стилю в декорі церковного обладнання, є те, що на межі XIX і XX ст. гуцульська церковна архітектура в селах і містах Галичини популяризувалася як «своя» і як вираз «народного стилю» в архітектурі. Саме гуцульська плоскорізьба відіграла одну із визначальних ролей у закономірностях формування образних систем українського національного стилю в Галичині. Орнаментально-композиційні системи традиційного народного мистецтва виконували в тогочасному сакральному різьбленні та тогочасній українській культурі семіотичну функцію національної ідентифікації. Адже цей період — час прагнення українського народу до вираження своєї національно-культурної ідентичності.

Меблі та обладнання інтер'єру у «гуцульському стилі» стали популярними не тільки у дизайні сакрального середовища в Галичині, але й в інтер'єрах громадських та житлових споруд. Яскравим прикладом цього — меблі, виконані за ескізами відо-

мої української мисткині Олени Кульчицької. Чудові зразки збереглися у музеї-помешканні Олени Кульчицької у Львові. Це меблеві кутки із дерева, удекоровані профілюванням та гуцульським плоскорізьбленням із традиційних геометричних та солярних мотивів — прекрасні витвори меблярства, які свідчать про великий вплив національного стилю на їхню форму та декор.

**Висновки.** Національний стиль у дизайні Галичини першої третини XX століття — неповторна і маловивчена сторінка із історії української культури. Тема потребує ширшого вивчення, особливо стосовно дизайну громадського та житлового інтер'єру.

**Список використаних джерел:**

1. Нога О. (1998). Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX — поч. XX ст. Сакральне мистецтво Бойківщини. *Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана: матеріали виступів на конференції 19–20 листопада 1998 р., м. Дрогобич. Дрогобич: Відродження.*
2. Нога О. (1999). Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX — початку XX століть. Львів: Українські технології.
3. Одрехівський Р. (2020). Мистецтво різьблення і передумови становлення дизайну просторово-предметного середовища в Галичині. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16, 100–101.

## **ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНІЙ НІМЕЧЧИНІ**

**Актуальність і мета дослідження.** Розвиток музичної освіти у світі сьогодні характеризується інтенсивністю і динамічністю. Україна, декларуючи свій європейський вибір, вивчає кращий досвід у різних сферах, у т. ч. в системі музичної освіти. Оскільки Німеччина, яка належить до найбільш розвинених країн світу, має потужну освітню галузь, наша мета — здійснити огляд інституалізації музичної освіти в сучасній ФРН.

В Німеччині, як і в інших країнах Європи, музика є органічною частиною шкільної освіти. Незамінна цінність предмету музики полягає в тому, щоб дати можливість учням розвивати творчі можливості, емоційні та мистецькі переживання, а також передати розуміння музики та раціональну аргументацію. Тому завданням шкільної музичної освіти є створення можливостей для всіх дітей та підлітків, аби отримати доступ та насолоджуватися активним музикуванням, зрозуміти та перейняти історично сформовані музичні традиції країни, познайомитися з різними формами та жанрами музики, музичними судженнями, формувати смак, сприяти уяві та творчим можливостям під час створення музики.

За музичну освіту в цій країні несуть відповідальність не тільки органи влади, а й громадянське суспільство. Отож, існує соціальна відповідальність за музичну освіту дітей та підлітків. Музична освіта — це частина культурної політики, а також публічна відповідальність у державному фінансуванні. Сучасний погляд на музичний освітній ландшафт ФРН наочно показує активізацію діяльності задля забезпечення ключових принципів якості та наступності музичної освіти в суспільстві, орієнтованому на ефективну виховну роботу в шкільних та позашкільних музичних навчальних закладах.

Інституцією громадянського суспільства є Німецька музична рада (НМР), яка захищає розвиток культурного різноманіття — від культурної спадщини до сучасної музики, у тому числі популярної, а також культури інших народів. Це багатство забезпечується федеральними освітніми та культурними надбаннями за умови визнання та просування потенціалу на місцях. Усвідомлення спільної відповідальності за музичну освіту у ФРН визначає музично-політична робота на федеральному та державному рівнях. Вона знайшла своє відображення в спільному документі про політику Німецької музичної ради та Конференції державних музичних рад [1, с. 3]. Як сказано в документі НМР, кожен громадянин країни, незалежно від свого соціального та етнічного походження, повинен мати можливість отримати широкий спектр кваліфікованої музичної освіти, що включає також музику інших етнічних груп [1, с. 5]. Музика є наріжним каменем гуманного суспільства як для індивідів, так і для соціальної взаємодії. Захист та просування культурної спадщини, сучасних мистецьких форм вираження, включаючи поп-музику, є важливою основою для ідентичності,

згуртованості та стійкості суспільства. Ці основні визначення Конвенції ЮНЕСКО про культурне розмаїття є керівними принципами музично-політичної роботи НМР та покращення рамкових умов музичної освіти. Тому існує потреба у більшій відданості з боку всіх федеральних рівнів захищати та сприяти культурному різноманіттю, а це неможливо без культурної участі. Документ НМР під назвою «Музична освіта в Німеччині — тема у шістнадцяти варіаціях» включає опис земельних музичних рад про становище музичної освіти у федеральних землях [1, с. 25–77].

У Німеччині існує Федеральна асоціація уроків музики (Der Bundesverband Musikunterricht, BMU) — професійне об'єднання для просування музичної освіти, особливо уроків музики всіх шкільних типів, форм та рівнів. Вона представляє інтереси викладачів музики, тренерів, викладачів університетів, юристів-стажистів та студентів. Асоціація віддана музичному життю та музично-мистецькій роботі в школах, особливо діяльності музичних ансамблів. Вона також сприяє кваліфікованому та адекватному навчанню для вчителів музики. На федеральному рівні BMU є організатором «Федерального конгресу музичних уроків», а також різних конференцій та конкурсів. На державному рівні вона проводить тренінги та конгреси. Фестиваль BMU «Школи, що створюють музику» відбувається на регіональному та державному рівнях. Метою BMU є сприяння музичній освіті, особливо у просуванні уроків музики у всіх школах, формах та рівнях, популяризація музичного життя та музично-мистецької роботи у всіх типах та рівнях школи, особливо роботи музичних ансамблів, сприяння кваліфікованому та адекватному навчанню вчителів музики усіх шкільних типів, форм та рівнів, просування всебічної загальної програми музичної освіти. Асоціація виконує ряд завдань: організація подальшого навчання, проведення конгресів та конференцій, сприяння та реалізація заходів, проєктів та конкурсів у контексті музичної освіти, співпраця з органами влади, зокрема міністерствами та іншими шкільними органами, а також навчальними закладами та установами для позашкільної освіти та освіти дорослих та їх консультацій, співпраця з асоціаціями, установами та організаціями на національному та міжнародному рівнях [2].

Щодо спеціальної вищої музичної освіти, то в Німеччині діють двадцять чотири незалежні музичні академії, дев'ять ВНЗ церковної музики та п'ять інститутів музики під егідою університетів. Майже всі музиканти-інструменталісти, позаштатні музиканти та викладачі музичних ВНЗ закладають основи своєї кар'єри, навчаючись у музичному інституті чи академії [3].

Музична освіта та навчання у ФРН пропонуються різними навчальними закладами та установами — державними та приватними. Наприклад, в церковній сфері вона спонсорується асоціаціями та іншими організаціями. Межі між загальною освітою, допрофесійною та професійною музичною освітою також часто розмиваються. Музична освіта демонструє надзвичайну різноманітність поза межами загальноосвітньої школи. Асоціація німецьких музичних шкіл (VdM) є центральною в освітній пропозиції. Окрім музичних шкіл, приєднаних до VdM, є численні навчальні заклади для музики, які відрізняються за своєю концептуальною спрямованістю, широтою викладання, кількістю викладачів та організацією спонсорства. Сюди належать музичні школи Федеральної асоціації вільних музичних шкіл, а також молодіжні школи мистецтв з часткою музики, спеціалізовані навчальні інститути або навчальні заклади, тісно пов'язані з компаніями в музичній торгівлі. Навчальні заклади музичних

професій — це установи, які активно працюють у галузі мистецької, наукової та навчальної музичної підготовки, а також в інших спеціальних галузях підготовки музичних професій. Численні ансамблі навчальних закладів (хори, оркестри, камерні музичні колективи, спеціальні ансамблі старовинної та сучасної музики тощо) мають велике значення для посередництва оркестрової та ансамблевої практики, а також збагачують музичне життя країни. У ВНЗ можна здобути бакалаврські та магістерські ступені, запроваджені як частина Болонського процесу [4].

**Висновки.** Підсумовуючи, підкреслимо, що музична освіта в Німеччині забезпечується державними та приватними навчальними закладами. Їхня діяльність забезпечується органами влади та громадянського суспільства. Особливо дієвими є Німецька музична рада, Федеральна асоціація уроків музики, Асоціація німецьких музичних шкіл, Конференції державних музичних рад.

#### **Список використаних джерел:**

1. *Musikalische Bildung in Deutschland. Ein Thema in 16 Variationen.* (2012, Oktober). Verabschiedet von der Mitgliederversammlung des deutschen Musikrates am 20. Retrieved from [http://www.miz.org/dokumente/2012\\_DMR\\_Grundsatzpapier\\_Musikalische\\_Bildung.pdf](http://www.miz.org/dokumente/2012_DMR_Grundsatzpapier_Musikalische_Bildung.pdf).
2. *Bundesverband Musikunterricht.* Retrieved from <https://www.bmu-musik.de/ueber-uns.html>
3. *Musikhochschulen.* Retrieved from <https://www.dov.org/klassikland-deutschland/musikhochschulen>.
4. *Musikunterricht, Ausbildung, Fortbildung.* Deutscher Musikrat. URL: <http://www.miz.org/institutionen/musikunterricht-ausbildung-fortbildung> (last accessed: 01.11.2020).

**ОТРЕШКО Наталія Борисівна**

доктор соціологічних наук,  
Інститут культурології НАМ України,  
провідний науковий співробітник  
ORCID ID: 0000-0002-9563-692X

## **ПОСТМОДЕРНІЗМ У КУЛЬТУРНІЙ АНТРОПОЛОГІЇ: КРИТИКА ТА ПЕРЕГЛЯД КЛАСИЧНИХ СОЦІАЛЬНИХ КОНЦЕПТІВ**

**Актуальність і мета дослідження.** Обмеженість універсалізації культури була доведена ще в дослідженнях класичної антропології. Постмодернізм лише розвинув кордони наукового аналізу на нові сфери і дозволів змінити кут зору на культуру сучасності. Ці нові можливості аналізу культури використовують і дослідники історії культури. А. Гуревич називає подібний підхід незвичним для історичної науки. Як історика його цікавлять перш за все нові можливості вивчення минулого: «Цей постмодерністський підхід... докорінно змінює дослідження свідомості і поведінки людей: від поверхні явищ він веде історика в незвідані глибини. Історія висловлювань великих людей потіснена історією потаємних розумових структур, які притаманні всім членам даного суспільства» [1, с. 237]. Досліджуючи ці соціально-психологічні механізми, історик з області ідеології переходить в іншу область, де думки тісно пов'язані з емоціями, а вчення, вірування, ідеї мають підґрунтя в більш розпливчастих і неформульованих комплексах колективних уявлень.

Сам факт співіснування безлічі культурних кодів навіть в рамках однієї культури спонукають дослідників шукати механізми, що зумовлюють безконфліктний характер міжкультурних відносин. У відповідь на це склалося поняття «культура іншого», що замінило раніше поширену дихотомію «свій — чужий». Концепція «іншого» має на увазі визнання учасниками взаємодій і комунікацій прав один одного на власну ідентичність, самотність і функціональну автономію. Більш того, передбачається, що сторони не тільки визначаються такими відмінностями, а й намагаються зрозуміти їхні причини та зміст. У контексті таких уявлень особливого значення набуває поняття культурного релятивізму. Йдеться про те, що жодне культурне ядро, жодна нормативна або ціннісна система не може більше претендувати на абсолютну позицію в масштабах як локальних культурних контактів, так і процесів глобалізації.

Кожна з них виокремлюється і оцінюється в співвідношенні з іншими з точки зору подібного і відмінного, і саме в такому пізнавальному полі осмислюється їхня відносна специфічність. У такому дослідницькому полі також по-іншому розглядається і сам факт культурного різноманіття. Так, в класичних термінах змішання культурних стилів в межах якої-небудь однієї композиції артефактів іменувалося «еклектикою» і вважалося неприпустимим з точки зору домінуючого в культурі стилю або оцінювалося як ознака поганого смаку або некомпетентності. З сучасної точки зору таке змішання вважається «природним», неминучим в межах складних культур і називається в мистецтві полістилістикою, а в науці — програмним еклектизмом. Йдеться про те, що кожен, хто вирішує яку-небудь культурну задачу, може використовувати

принципи формоутворення, прийоми, елементи композицій і змісту з будь-яких стилів або пізнавальних парадигм. Зміна пізнавальних парадигм сучасних картин світу в антропології характеризується суттєвими змінами фокусів дослідницької уваги і вихідних припущень в порівнянні з попереднім періодом розвитку науки.

Серед головних змін в ставленні до культурної реальності можна визначити наступні. Це, по-перше, плюралізм життєвого світу людей. Це методологічна опозиція класичному механіцизму і дуалізму попередньої пізнавальної парадигми. Провідні антропологи визнають множинність принципів світорозуміння і, відповідно, життєвих світів, які можуть вступати у взаємини. У такій реальності час розвивається нелінійно; незворотні процеси можуть бути співставлені зворотними; соціокультурна динаміка не має наперед визначеної мети і напрямку, що передбачає зміни ризоми, а не поступовий еволюційний процес розвитку.

По-друге, неоднорідність соціокультурного простору. Вважається, що різним чином структуровані області співіснують в реальності з безструктурними. При цьому структура трактується не в статичному, а в динамічному змісті, детериторизовані безструктурні зони визначаються як потенціал мінливості соціокультурного простору. Такий образ реальності дозволяє пояснювати способи існування людей в умовах мінливості і деконструкції соціальних систем.

По-третє, багатошаровість символічних об'єктів. При такому розумінні соціокультурного простору і часу предметом особливої уваги стає той факт, що виявляється відразу декілька типів реальності, з якими людина має справу. Це вказує на такі категорії життєвого світу, як відсутність, немислимість, невимовність; на невізуалізовані порядки, що організують тканину повсякденної реальності.

По-четверте, децентрованість особистості. Підкреслюється, що «культурний суб'єкт» належить одночасно двом світам: реальному і символічному, і кожен з них сам по собі неоднорідний. Це обумовлює внутрішню роздільність особистості, «Я», оскільки їх інтерпретації, з одного боку, і неусвідомлювані конотації, з іншого, не тождісні один одному.

По-п'яте, неоднозначність нормативних порядків. В межах постмодерну особлива увага приділяється неоднозначності відносин членів суспільства до моральних норм. Стверджується, що жоден моральний кодекс, навіть загальноприйнятий, не забезпечує достатніх підстав для існування соціальної солідарності. Переосмислюється класичний імператив моральної влади і висувається гіпотеза, що сила без авторитету — це постійно присутній в суспільстві чинник в розподілі функцій і винагород, символізації капіталу.

**Висновки.** Конструктивні ознаки методології постмодерну відкривають додаткові риси до класичних можливостей у вивченні соціокультурної реальності і її динамічних характеристик. В межах нової парадигми акцентуються ті аспекти зв'язків людей з оточенням, які в класичних культурно-антропологічних моделях вважалися або неіснуючими, або відхиленням від норми.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов»: памяти Ю. М. Лотмана. (1993). Москва: Индрик.

**ПАНЬКІВ Ганна Степанівна**

кандидат мистецтвознавства,

доцентка кафедри музичного та образотворчого мистецтв

Ізмаїльського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0001-5173-9188

## **ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЙ В КОНТЕКСТІ ВИЗНАЧЕННЯ РОДОВИХ ХАРАКТЕРИСТИК ОБРАЗОТВОРЧОСТІ**

**Актуальність і мета дослідження.** Актуальним є освітлення проблеми дефініцій та методичних аспектів сучасного мистецтвознавства в контексті визначення родових характеристик образотворчості. Відсутність цілісної системи усього загалу зображувальної творчості призводить до розмивання границь різновидів зображального мистецтва, до певної стагнації понятійного апарату критики. Історичний контекст вносить нове змістовне, функціональне, технологічне та інші наповнення самого процесу родового розгалуження. На нашу думку, можливо й необхідно виділити та дослідити ті базові складові, на яких тримається значущість понять «станкове», «монументальне» та «декоративне» як об'єктивних категорій всієї історії мистецтва. Формування конкретики родових дефініцій — справа майбутнього.

Означимо певні розділи, які ми вважаємо ключовими для аналізу теми:

1. Слід чітко розмежувати поняття виду, роду і жанру мистецтва.

Вид — морфологічна структура, яка оформлюється в результаті іманентного розвитку виражальних засобів і форм.

Рід — функціональна система, яка утворюється взаємодією видів мистецтва з навколишнім (художнім й нехудожнім) середовищем. Особливості родових дефініцій образотворчого мистецтва проявляються в загальному синтезі групи пластичних мистецтв. У цій площині може вирішуватися найбільш суперечлива проблема «прикладних» відзнак в мистецтві.

Жанр — змістова структура, це оформлення чуттєвого сприйняття певною формою судження.

Формулювання характеристик родових розгалужень, зокрема для образотворчого мистецтва, має відбуватися в контексті розуміння особливостей загальних процесів синтезу в мистецтві. Більш детально теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах нами розглянуто в окремій статті [2].

2. Необхідним та ефективним для виявлення нюансів значень багатьох термінів має процес формування «системних дефініцій» в контексті застосування системного підходу та формування ієрархічних структур (від загального — до конкретного).

Нюансування значень багатьох термінів має ієрархічну структуру, взаємозалежність та взаємопідрядність в загальній системі. Можна визначити «сходінкову» послідовність набуття синтетичних якостей, зокрема на родовому рівні. Отже, особливість формулювань термінів родового рівня (між видами групи просторових) обумовлюється не тільки складом інтегрованих у цьому синтезі характеристик, але й сумою синтетичних показників «попереднього» рівня (маємо на увазі рівня первинних видових означень).



3. Доцільним є виділення функціонального вектору як головного для визначення сутності та меж родових дефініцій. За прикладом виділення В. Власовим [1] триаспектності у визначенні терміну «декор», пропонуємо взяти функціональний вектор за основу і в аспектуванні характеристик станкового та монументального. Отже, три основні аспекти можна виділити у кожному з родових джерел, що формує подальше визначення станкової, монументальної та декоративної функцій, як і якостей, що з'являються внаслідок цих функцій, та окремих форм мистецтва, в яких ці функції є домінуючими.

Крім того, ми вбачаємо виняткову необхідність у системному представленні проявів у всіх родових формах (станкової, монументальної та декоративної) елементів всіх трьох аспектів як основних форм освоєння зображенням простору дійсності. Запропонована системність аналізу родових характеристик дає змогу більш ґрунтовно аналізувати різноманітні зображальні творіння, більш змістовно та багатогранно осягнути складність взаємозв'язків автономної самодостатньої образності та ансамблевого, середовищного буття творів образотворчого мистецтва.

4. Для осягнення різних трактувань термінів «декоративність», «станковість», «монументальність» важливе значення має дослідження композиційних особливостей творів відповідних родових форм. Проблема кордонів в мистецтві аналізується в семіотичному і культурологічному аспектах, зокрема через певну типологію композиційних можливостей в зв'язку з проблемою точки зору (роботи Б. Успенського, Ю. Лотмана, М. Бахтіна та ін.).

#### **Список використаних джерел:**

1. Власов В. Г. (2012). Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства: учебно-методическое пособие. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет.
2. Паньків Г. С. (2017). Теоретичні аспекти проблеми синтезу в пластичних мистецтвах. *Вісник Харківської академії дизайну і мистецтв*, 5, 46–52.

**ПАТРОН Ірина Василівна**

аспірантка кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

ORCID ID: 0000-0002-1357-8325

## **КІНОСПАДЩИНА ЮЛІАНА ДОРОША МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ В ГАЛИЧИНІ В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ**

**Актуальність і мета дослідження.** Постколоніальна теорія розпочинається з концептуальних праць Е. Саїда, Ф. Фанона, Г. Бабгі та ін., що найбільшого поширення у західній науковій літературі набули наприкінці 1980-х років і розгортають проблему культурних легітимностей колишніх західноєвропейських колоній в Індії, Африці та Середній Азії. Сьогодні постколоніальні студії — це міждисциплінарне явище, яке поширилось на різні сфери науки, зокрема активно використовується у мистецтвознавстві і покликане дослідити співвідношення імперії / колонії, свого / чужого / іншого, центру / периферії і т. ін. Поняття «постколоніалізм» поширюється на проблеми вивчення культур «на межі» («пограничних») і також дає змогу виявити механізми творення «голосу» змаргіналізованих етносів, що через ті чи інші обставини були позбавлені можливості культивування власної культури [3, с. 109].

Кіноспадщина галицького митця Юліана Дороша міжвоєнного періоду до сьогодні не була об'єктом наукового дослідження з позицій постколоніалізму.

Загалом, тема історії українського кіно в Галичині є малодослідженим явищем. У нечисленних фахових виданнях цю тему окреслено загальними фактами. Наприклад, у книзі «Історія українського кінематографа» (2005) Л. Госейка про кіно в Галичині згадано хіба у виносках; у діаспорному виданні «Історія українського кіно» (1962) Б. Береста цю тему вміщено в невеликий розділ «Українське кіно на інших землях України»; у багатотомному виданні «Історія українського кіно» (2016) Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України підрозділ «Кінематограф Західної України...» вміщений у розділ «Український закордонний кінематограф».

Тож метою доповіді є спроба застосування постколоніальної методології до дослідження творчої спадщини Ю. Дороша в контексті розвитку українського кіномистецтва в Галичині у 20–30-х роках ХХ століття.

Історія розвитку українського кіно в Галичині мала свій шлях, який зумовлений політичними та культурними умовами існування українців на території тодішніх Польщі, Чехословаччини, Румунії. Як слушно зауважив Б. Берест, «...політичні утиски польського, чеського та румунського урядів наклали свій відбиток також і на розвиток української культури. <...> Про фільмову продукцію могли мріяти тільки окремі ентузіасти кіно. Як на території Польщі чи Чехословаччини, так і Румунії розвиток кінопромисловості, що існувала в основному на державній дотації, зводився до мізерної продукції художніх кінофільмів, а також кінохронікальних короткометражних фільмів» [1, с. 179].

На територіях, що характеризуються поліетнічністю, завжди постає проблема гармонійного співжиття різних етнічних груп. Ставлення українців до поляків у міжвоєнний період було двозначним. З одного боку, негативне, що зумовлювалось низкою геополітичних та ідеологічних чинників. Українці здебільшого сприймали поляків як завойовників, які насильно утримують їхню територію. З іншого боку, на громадсько-побутовому рівні їхні відносини часто мали позитивний характер, відзначались толерантністю і добросусідством, що підтверджується, зокрема, випадками укладання міжетнічних шлюбів, взаємним шануванням релігійних свят тощо [4, с. 222]. В культурному плані можемо спостерігати схожу ситуацію. Одні українські митці вбачали у творенні національного мистецтва можливість демонстрації своєї «відмінності» від панівної польської культури, інші, навпаки, намагались засновувати мистецькі організації, до яких запрошували митців різних національностей, щоб творити мистецтво «поза» політикою.

Розглянемо ці дві тенденції у сфері кіноіндустрії на прикладі існування у міжвоєнному Львові мистецьких груп «Авангарда» та «Соняфільм».

Фільмовий клуб «Авангарда» — це спроба львівської мистецької інтелігенції поєднати свої інтереси навколо створення у Львові мистецького кіносередовища. До клубу увійшли митці зі студії «Оріон-фільм», мистецької групи «Артес», яку очолювали Р. Сельський та Р. Турин, а також представники «Клубу працівників сучасної культури». Клуб був інтернаціональним і радше дискусійно-філософськими, а фільми цього середовища часто були авторськими і знімалися аматорською кінотехнікою. Їх об'єднувало одне — любов до десятої музи.

Підтвердження другої тенденції розглянемо на прикладі функціонування фірми «Соняфільм», яка мала на меті пропагувати суто українське кіновиробництво. Фірму заснувала у 1923 році Софія Кулик для показу стрічок ВУФКУ. Згодом з ініціативи студії «Соняфільм» було налагоджено спеціалізований імпорт і прокат українських фільмів, знятих в УРСР, а також показ власних кінострічок. І що дуже важливо, успіх від прокату фільмів дав поштовх для створення фахових періодичних видань, зокрема журналу «Кіно» — першого самостійного українського часопису у сфері кіно в Галичині. У першому номері журналу прописано його мету і завдання: «Випускаємо у світ журнал "Кіно", присвячений кіново-фільмовій індустрії. Цим почином хочемо бодай частинно заспокоїти одну з найбільше пекучих і актуальних ділянок у нашому економічному і культурному житті. Ціль нашого журналу: вирвати нашому громадянству з рук подібні чужинецькі журнали, а заступити їх своїми... заохотити наше громадянство до створення у себе свого власного фільмового виробництва; а вкінці дати пораду та вказівки нашій молоді, що інтерисується радіом і фотографією...» [2, с. 1].

Одним з активних членів фірми «Соняфільм» був Юліан Дорош — ключова постать в історії українського кіно Галичини, автор першого повнометражного українського фільму в Галичині «До добра і краси». Він як режисер тісно співпрацював з фірмою «Соняфільм», був автором численних статей часопису «Кіно» і згодом став одним із засновників кіностудії «Фото-фільм», яка організовувала зйомки і перегляди українських короткометражних фільмів-репортажів. Перші фільми Дороша були етнографічного змісту («Зелені свята», 1931 рік; «Раковець», 1931 рік; «Великдень», початок 1930-х років; «Гуцульщина» та ін.), адже, з одного боку, це давало можливість обходити польську цензуру, а з іншого — відправляти кінотвори для показу за кордон,

зокрема у США, задля промоції української культури. Також в доробку Ю. Дороша міжвоєнного періоду є цілий ряд документальних кінохронік: короткометражна стрічка з пластового життя (1928 рік), конфіскована польською владою; «Свято молоді» (документальна стрічка студії «Соняфільм» про фізичне виховання молоді «Рідної школи», 1930 рік); фільм про посвячення прапора Ревізійного Союзу Українських Кооператив митрополитом А. Шептицьким (1934 рік); документальний фільм про похорон командувача УГА генерала Мирона Тарнавського (1938 рік), а також рекламні фільми, які пропагували український кооперативний рух в Галичині. Таким чином кіноспадщина Ю. Дороша з усіма її жанровим і тематичним різноманіттям відповідає колонізованій концепції.

**Висновок.** Застосування постколоніальної методології до дослідження творчої спадщини Ю. Дороша в контексті розвитку українського кіномистецтва в Галичині у 20–30-х роках XX століття виявило, що кіноспадщина митця має всі ознаки колонізованої, адже спрямована здебільшого на підкреслення відмінності українського кіномистецтва від польського, пропагування «свого» на противагу «чужому». Але «особливий» статус українських земель у складі різних імперій спричинив досить різні за своїм характером наслідки колоніального володіння — економічні, політичні, соціальні та культурні, тому для розуміння усіх процесів однієї постколоніальної методології недостатньо.

#### **Список використаних джерел:**

1. Берест Б. (1962). *Історія українського кіна*. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка.
2. Кулик С. (1930). Від видавництва. *Кіно*, 1, 1.
3. Сінченко О., Гавриловська М. (2014). Постколоніальні дослідження: український вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*, 3, 109-113. Режим доступу: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/212>.
4. Чорній П. (2018). *Етнічні групи Галичини міжвоєнного періоду*. Львів: Інститут народознавства.

**ПЕТРОВА Ольга Миколаївна**

кандидат мистецтвознавства, доктор філософії,

професор кафедри культурології факультету гуманітарних наук НаУКМА

ORCID ID: 0000-0002-5573-4648

## **ШЛЯХ ВІД ІКОНОГРАФІЇ ДО ІКОНОЛОГІЇ ТА РОЛЬ ІНТЕРВ'Ю З МИТЦЕМ ДЛЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ**

Мистецтвознавство в системі знань визначено як молоду науку. Перша іконографічна фаза мистецтвознавчого аналізу (збирання творів, їх систематизація та класифікація) завершилася у XVIII столітті пошуками Іогана Іохіма Вінкельмана. Він спробував побудувати історію мистецтва як науку та відокремити її від естетики. Методологія Вінкельмана поширилась європейськими центрами культури. Дені Дідро (працював з 1759 по 1781 рр.) професію «мистецтвознавець» протиставив поняттю «знавець-любитель мистецтва». Так професія була інституалізована.

В XIX столітті романтики Ш. Бодлер, Е. Золя, І. Тен, Е. Делакруа сформували метод «авторської есеїстики» щодо мистецтва, де провідну роль перебрав на себе суб'єктивний, емоційний розгляд мистецького твору. На противагу романтикам Генріх Вельфлін волів бачити мистецтвознавство як математично обґрунтовану науку про художню форму. Він бачив історію мистецтва без імен художників. Е. Золя запропонував «теорію екранів».

У 1900 році сформувалась «віденська школа» мистецтвознавства. Її авторами була яскрава плеяда аналітиків: А. Рігль, Ф. Заксль, М. Дворжак, А. Варбург, Е. Гомбріх, Е. Панофський та інші. Їхніми зусиллями сформувався іконологічний (інтерпретаційний) метод дослідження. Його суть полягає у «інтегральній інтерпретації» твору, включно з врахуванням психічних особливостей кожного митця. Абі Варбург висунув вимогу повного розчинення свідомості мистецтвознавця в переживанні об'єкта дослідження. Ервін Панофський розробив засадничі принципи дослідницьких процедур у роботі іконолога. Була зосереджена увага на суб'єктивному «внутрішньому ландшафті» художника, на аналізі його асоціативних образів, метафор тощо. Ще Платон казав про «верховенство айдосів», що можна розуміти як втілення інтуїтивного, духовного начала в мистецькому творі. Цю ідею акцентує вся посткласична філософія (естетика): Ф. Ніцше, З. Фройд, А. Бергсон та їхні послідовники.

**Висновки.** Отже, сучасне мистецтвознавство неможливе без аналізу внутрішнього світу художника (психіки, фобій, уподобань, страхів тощо). Тільки враховуючи «внутрішній ландшафт» митця, можна з достатньою достовірністю зробити «інтегральний аналіз» твору. В цьому контексті інтерв'ю, взяте у митця, є важливим інструментарієм, що дозволяє уникнути «пів мороку недовизначеності» (вираз Ернста Гомбріха, 1909–1971 рр.). Саме він наполягав на тому, що іконолог після кожного злету власної фантазії зобов'язаний повертатися до вихідної точки. Інтерв'ю з митцем є важливим джерелом для повноти та точності аналітичного дослідження.

**ПЕТРУК Роман Ігорович**

доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва  
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
ім. М. Бойчука

ORCID ID: 0000-0001-6221-7916

## **ПЕРСОНАЛІЇ — АКТУАЛЬНА ТЕМА У ДОСЛІДЖЕННЯХ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА, НАУКИ**

**Актуальність і мета дослідження.** Важко переоцінити важливість вивчення внеску окремих осіб у науку й культуру в контексті дослідження гуманітарних проблем, створення джерельної бази для майбутніх наукових, культурологічних, мистецтвознавчих студій. Персоналії — невід’ємна складова будь-якого дослідження, незалежно від галузі, адже практично кожна тема пов’язана з людським аспектом, моментом унаочнення впливу конкретної особи на загальний контекст чи навпаки. Тож варто повернути до цієї актуальної в історії мистецтва, науки і культури теми особливу увагу.

Нині в науково-дослідницькій роботі джерельною базою нерідко постають автобіографічні нариси, щоденники, епістолярії, проте не слід забувати про важливість співпраці з носіями ідей — непроминальними постатями, що творять сьогодення. Таким чином формується багатовекторне осягнення внеску особистостей в історію, творення джерельної бази для прийдешніх поколінь, науковців.

Часто у фахових виданнях звучать рубрики з назвами «Забуті чи напівзабуті імена» і як причинно-наслідковий зв’язок виникає питання: чому так стається? Саме тому насущною сьогодні, в епоху цифрових технологій, є ідея фіксації істориками мистецтва та культури матеріалів, отриманих з бесід, інтерв’ю, спостережень за тими, кого називають «зникаючою натурою».

Варті уваги персоналії-мистці та педагоги, які є носіями мистецьких шкіл. Їхні особисті архіви часто залишаються невідомими або втрачаються. Зауважимо, що в такому разі джерельну базу формують наукові праці їхніх учнів та колег, котрі як ніхто інший знають процес зсередини. У цьому контексті варто відзначити статті І. Зубавіної про І. Безгіна, А. Нікітіна про В. Бистрякова, Р. Петрука про В. Барінову-Кулебу та М. Стороженка, О. Солов’я про М. Стороженка, О. Храпачова про В. Гуріна та інших. Так відбувається і творення понятійно-категоріального апарату сучасного мистецтвознавства, скажімо, зафіксовані учнями концепції професора М. Стороженка про «метафізичний трансмобіл», «тетраедр», «фов-кольор».

Особливої уваги у зв’язку з висвітленням теми персоналій заслуговує збірник дослідницьких та науково-методичних праць «Українська академія мистецтва» (НАОМА), де до 2018 року публікувалися матеріали під рубрикою «Особистості», спец-випуск «Професори НАОМА», де зібрані відомості про найбільш відомих викладачів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, а також щорічна наукова конференція «Платонівські читання» в НАОМА.

**Висновки.** Отже, для історії мистецтва, науки і культури тема персоналій є однією з провідних, тому вона варта уваги й поглибленого дослідження як у контексті порушення інших тем, так і в роботі над персоналіями зокрема.

## **ПРИЧЕПІЙ Євген Миколайович**

доктор філософських наук,

професор,

Інститут культурології НАМУ

ORCID ID: 0000-0002-5363-1004

## **САКРАЛЬНІ МНОЖИНИ НА ПАЛЕОЛІТИЧНОМУ АРТЕФАКТІ З ПРИБАЙКАЛЛЯ ТА ОРНАМЕНТИ ПОДІЛЬСЬКОГО РУШНИКА**

**Актуальність і мета дослідження.** На археологічних артефактах та на орнаментах рушників з Поділля часто зустрічаються множини знаків — крапок, паличок, шевронів та інших нескладних по формі утворень. Сполученість цих знаків в єдине ціле є підставою, щоб розглядати їх як певні кількісні величини. Нами було виявлено, що і на артефактах і на орнаментах рушників часто повторюються одні і ті ж множини, що складаються з **88, 84, 73, 56, 52, 40, 32, 28, 21, 17, 14, 13, 11, 10, 8, 7** знаків. У науковій літературі ці множини не були виділені і не встановлено їхнє значення. Наша мета — довести, що присутність цих множин на артефактах палеоліту і орнаментах рушників ХХ ст. свідчить про їхню важливу роль в історії культури людства.

Вчені вважають, що за множинами знаків приховуються стабільні часові величини — цикли Сонця, Місяця, а також фізіологічні цикли жінки (менструальний та вагітності), однак вони не розкрили загадку наведених множин. Нами було встановлено, що зазначені множини виражають цикли Сонця, Місяця, Меркурія, Венери та фізіологічні цикли жінки, поділені на числа **5, 7, 8, 28** [1, с. 111–189]. Цикл Сонця виражали множини **73** ( $365 : 5 = 73$ ), **52** ( $364 : 7 = 52$ ), **13** ( $364 : 28 = 13$ ); Місяця — **28**; Меркурія — **88 — 11** ( $88 : 8 = 11$ ), **17** ( $88 : 5 = 17$ ); Венери — **32** ( $224 : 7 = 32$ ); менструальний цикл — **28**; цикл вагітності — **10** ( $280 : 28 = 10$ ), **40** ( $280 : 7 = 40$ ). Множини **7, 8, 14, 16, 21, 24, 56** зумовлені міфологічними уявленнями давніх людей. [1, с. 45–85]. Крім артефактів та орнаментів, ці множини фігурують у міфології та казках, що є підставою розглядати їх як сакральні множини.

Нами буде показано, що концепція сакральних множин може слугувати методологічним ключем для розгадки множин знаків на палеолітичному артефакті з Прибайкалля [2] і орнаменті рушника з Поділля [1]. Ці два артефакти об'єднує те, що вони складаються із сакральних множин, сума знаків яких передає кількість днів у році (365 і 364).

На кістяній пластині з Прибайкалля зображено два кола: малий, що містить сім кружечків, і великий, в якому зображена спіраль, що містить 362 знаки. Кількість всіх знаків різного роду на пластині 369. Вона близька до річного циклу Сонця (365). Однак не зрозуміло, чому кількість знаків виходить за межі 365 і чому знаки різні (крім кружечків, на спіралі зустрічаються й інші знаки)? На наш погляд, розгадка цього феномену прихована у сакральних множинах. Ми виходимо з таких ідей: 1) знаки, з яких утворена спіраль, слід розглядати не як єдине ціле, а як утворення з ряду сакральних множин; 2) знаки, що по формі відрізняються від кружечків, слід розглядати як такі, що розмежовують «сакральні» множини. Виходячи зі всієї множини знаків (369), можна зробити висновок, що розмежувальних знаків має бути  $4 = (369 - 365)$ , а на вигляд



таких знаків 7 чи 8. Звідси випливає, що деякі відмінні на вигляд знаки (їх 3 чи 4) виконують дві функції. Вони розмежовують множини і разом з цим входять до складу однієї з множин. На жаль, на вигляд визначити відмінність між цими знаками неможливо. І тут нам має допомогти концепція сакральних множин.

Отже, на малому кругові зверху зображено **7** знаків. На початку спіралі розміщено **13** знаків. За нею розташована множина **17** (вона включає 16 кружечків і межовий знак між нею і множиною 13). За множиною 17 розташований чисто розмежувальний знак. За ним розміщені множини **56 і 21** (їх розділяє кружечок, що прилягає до лінії). Знак за множиною **21** чисто розмежувальний. Наступна множина — **11**. Знак за нею також чисто розмежувальний. Дальше розміщені множина **29**, межовий знак і множина **11**. Множина **29** не є сакральною. Однак у сумі з сусідньою множиною **11** складає сакральну множину **40**. Можна допустити, що сакральну множину **40** розділили на множини **11 і 29** для того, щоб виділити сакральну множину **11**.

Наступна множина складається з **28** знаків. Знак (кружок, продовжений до нижчої лінії), що відділяє множину **28** від наступної множини, не є таким виразним як ті, що ми назвали межовими, і тільки наше знання сакральної множини **28** підказує нам вбачати в ньому межовий знак. Множина, що розташована далі, включаючи розмежувальний знак між нею та множиною **28**, складається з **31** знаку. Це не є сакральна множина, такою є множина **32**. Ймовірно розмежувальний знак за нею включався в цю множину для отримання множини **32**. Від знаку, яким завершується множина **32** до знаку, за яким розташована чітко виділена множина **88**, розміщено **63** знаки. Це не сакральна множина. Однак п'ятдесят другий знак цієї множини приєднаний до нижньої лінії. Можна допустити, що тут розміщені множини **52 і 11**. В кінці спіралі розміщена множина **88**.

Отже, при аналізі цього артефакту нами були виділені «сакральні» множини: **7, 13, 17, 56, 21, 11, 40, 28, 32, 52, 11, 88**. Сума всіх множин — **365**. При цьому чотири знаки — між множинами **17 і 56, 21 і 11, 11 і 29 та 29 і 28** приймаються як чисто межові і не враховувались.

Аналогом розглянутого палеолітичного артефакту можна вважати цей подільський рушник з с. Дмитрашківка Вінницької обл. В середині орнаменту розміщений хрест. Його промені з обох боків позначені зубцями (колір зубців з обох боків різний). Всього зубців на одному промені —  $11 + 11 = 22$ . На чотирьох променях — **88**. У секторах хреста розміщені трикутники. Їх — **8**. Від кожного з трикутників відходить чотири «гачки». Їх кількість —  $4 \times 8 = 32$ . Дальше на периферію розміщений ромб, від якого всередину орнаменту спрямовані зубці. Їх кількість на верхніх боках ромбу — по 11, на нижніх — по 10. Виходячи із концепції «сакральних» множин, ми допустили, що їх мало бути по 10, тоді  $10 \times 4 = 40$ . Наступний ромб утворений з паралелограмів. У верхній частині ромбу їх  $7 + 7$  (не враховуючи трикутників при вершині), у нижній —  $7 + 7$  (разом з трикутниками при вершині). Можна допустити, що вони позначають множину **28**. Наступну множину, на наш погляд, складають білі ромбики, утворені зубцями. Їх кількість приблизно 13 на одному боці ромбу. Разом —  $13 \times 4 = 52$ . Ще далі на периферію розміщені ряди зовсім маленьких ромбиків. Їх кількість з кожного боку різна — 19, 20, 21, 22. Якщо прийняти 21, то  $21 \times 4 = 84$ . Це найближча «сакральна» множина. Дальше по кутах орнаменту розміщені три ряди зубців. Їх кількість обмежена краєм полотна. Вона варіює від 7 до 9. Ми допускаємо, що зубців

було 10, що дає множину  $10 \times 4 = 40$ . Сума всіх множин на рушнику, враховуючи їх нечіткість, у межах циклу Сонця —  $88 + 32 + 40 + 28 + 52 + 84 + 40 = 364$ .

**Висновки.** Розглянуте свідчить, що концепція сакральних множин може виконувати методологічну функцію при дослідженні груп знаків на артефактах. Варто також відзначити унікальність орнаментів подільських рушників як носіїв старовинної інформації про сакральні множини.

**Список використаних джерел:**

1. Причепій Є. М. (2018). Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях: монографія. Інститут культурології НАМУ. Київ.
2. Фролов Б. (1981). *О чем рассказала сибирская мадонна*. Москва: Знание.

## **ПРОТАС Марина Олександрівна**

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник,

провідний науковий співробітник

відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

ORCID ID: 0000-0001-8137-0342

## **СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ПОМІЖ ДЕФІНІЦІЯМИ ТА КРИЗОЮ**

**Актуальність** теми обумовлена тим, що сучасне мистецтво і критика перебувають в умовах кризи, причому криза культуротворчих теорій і практик крокує за економічною, позаяк мистецтво інтегровано в міжнародний ринковий капітал, маніпулятивна політика якого в царині пріоритетності форм мистецького вислову, що її обслуговує і легітимує мережа галерей, аукціонних домів, кураторів, диктує необхідність чергових тлумачень contemporary, впливаючи на академічну фахову думку. Наша **мета** — нагадати культурній еліті про існування іншої позиції, зокрема західних аналітиків, які фіксують культурно-мистецьку ентропію, демонструючи суспільству небезпеку продукування пастишів техноїдного артизму та штучності підтримування ситуації «парадигми без парадигми».

На зламі XIX–XX століть промислова революція вплинула на мистецтво винахідництвом, провокуючи пошук модернізованої дефініції мистецтва, що поєднувала відкриття естетичної цінності не-західної парадигми образотворення, модернове світобачення та технічний розвиток (тож живопис, театр, рефлектуючи на захоплення технікою, доводили власну затребуваність, конкуруючи з кіно, фотографією, науковими відкриттями, зокрема психоаналізу й фізики). Тоді ж естетика затвердила свій статус філософії мистецтва — зазначали Stephen Davies та Robert Stecker [3]; а перед тим як теорія замислилась над питанням «що таке мистецтво», отримуючи нерепрезентативні форми мистецтва, затвердилася «ідея про те, що мистецтво є автономним серед інших аспектів людського життя», і мистецький досвід починають оцінювати теж автономним естетичним досвідом. Спочатку мистецтво протистояло ринковій інструменталізації свідомості, позаяк, за Кантом, естетичний досвід є безкорисним, а витончене мистецтво як особливий вид творення через свободу духу, маючи мірою рефлексивну здатність судження, відрізняється від ремесла, опрацювання інтелектуальних епістем та чуттєвої насолоди відчуттями. Проте протягом XX століття фундаментальна парадигма змінилася і естетичне судження об'явлено анахронізмом. А від зламу міленіумів на хвилі поширення ІТ-досягнень знов світова спільнота аналітиків та митців намагається перевизначити поняття мистецтва, переосмислюючи сутність мистецтва (де традиційні скульптуру, малярство, графіку вважають застарілими на тлі розквіту цифрових дизайн-технологій), і оскільки есенціальний підхід до сучасних маргінальних артпрактик є нерелевантним, тому шукають йому заміника в «кластерних концепціях», «філософії масового мистецтва», водночас міркуючи над тим, чи взагалі потрібна теорія в епоху посттеорії. Дискурс набув

гостроти з виданням у 2000 році збірки за редакцією американського мистецтвознавця Noël Carroll «Theories of Art Today» та з публікацією шотландського філософа мистецтва Berys Gaut «"Art" as a Cluster Concept», де доводилась неможливість однозначної дефініції сутності мистецтва [5]. Сучасність потребувала антиессенціальних кластерів визначення, так що, скажімо, агітки дацзибао цілком відповідають статусу артоб'єктів, як «Pense-Bête» бельгійського концептуаліста Марселя Бротарса.

Втім ліворадикальні критики Б. Гота наполягають: «теорія кластерів хибна, підпадаючи навіть під есенціальний підхід, коли не заперечує традиційних дефініцій мистецтва», при тому що вона ігнорує творчість як складову процесу артвиробництва, — підсумовує британський митець-куратор Jonathan Allen, якій робить подібний до ієрогліфічних повідомлень «Стіни демократії» Китаю флюксус [1]. Так саме обрання критерієм сучасності «прикордонність» артефакту виявляє проблему порожньої неоднозначності тлумачень, доводить Annelies Monseré з Фонду досліджень Фландрії Гентського університету, бо така аналітика маніпулює, притягуючи кожного разу до своїх теорій різні об'єкти [6]. Отже, в теоріях сформувалась певна термінологічна розмитість, підштовхуючи критиків шукати («індекс contemporary»), на думку завідувача кафедри Центру вільних мистецтв приватного університету Вебстера у Відні Ryan Crawford, адже кожний фахівець, критик чи митець на свій лад тлумачать власну і загальнокультурну відповідність критеріям сучасного, тож contemporary як феномен соціокультурного буття потребує роз'яснювальної таксономії [2]. Сам вчений вирішує зокрема проблему демістифікації фетиш-пастишів сучасного артизму з позицій франкфуртців. Тож, з одного боку, сьогодні пошвавились дослідження, що віддають перевагу класично-есенціальному критерію визначення мистецтва, і тут характерна реактивація методів критики посткультури Франкфуртської філософської школи, про перевагу якої пишуть фахівці від Тегерану і Делі до Парижу, Відня, Варшави, Берліну й Лондону (втім, концептуальне питання почуттів вирішують на свій лад адепти тілесності, зокрема в аспекті філософської антропології Д. Кампера). З іншого боку, дослідження спрямовані на розробку концептуальної парадигми арт-практик, де питання про сутність мистецтва переноситься в інтелектуальний контекст «феноменології речі» як царини сучасного дизайну, що взагалі знімає необхідність естетичного судження, переорієнтовуючи реципієнта на розсудливу діяльність в опрацюванні концепцій. Як наслідок, коли у 2009 році часописом October був оприлюднений опитувальник, розісланий майже 70 фахівцям Європи і США, відповіді на який надіслали далеко не всі мистецтвознавці та куратори, Гел Фостер (Hal Foster) у преамбулі зазначив: «Категорія "contemporary art" не нова. Новим є відчуття того, що в самій своїй неоднорідності значна частина теперішньої арт-практики, схоже, позбавлена історичної детермінації, концептуального визначення та критичного судження» [4]. Тому Isabelle Graw, редакторка «Texte zur Kunst», оцінює критичні статті до каталогів та журналів як слабкі і поверхові; а Дженіфер Фултон (Jennifer Fulton) з університету Гумбольдта в Берліні, яка у роботі «Is Art Criticism in A Crisis?» (2011), де опрацьовувалась головна ідея її докторської дисертації «Value and Evaluation in Contemporary Art» (2016), звертала увагу на той факт, що економічна криза 2008 року, провокуючи крах ринку мистецтв 2009-го, вплинула як на сплеск критичної думки, так і на «повну інструменталізацію мистецтвознавства», позаяк «ринок постає новим великим наративом». Відповідно, більшість арткритиків не в змозі опрацьову-

вати незалежну думку, залишаючись в компліментарному полі глобальної посткультури, бо завданням замовних арткаталогів «вважається ствердження, а не судження», і це впливає на академічну аналітику, позаяк «зараз критика, позбавлена своїх найстаріших скомпрометованих функцій (вибір, оцінка), може розпочати винаходити нові режими функціонування».

З позиції теорії множин Б. Мандельброта, з часом можливе узгодження думок як їх зняття. А поки, коли А. Данто, переконаний, що не в естетиці міститься сенс візуального мистецтва, у 1960-х ввів у науковий простір концепцію артсвітів як «втілення смислів», її експлуатація утворила навколо мистецтва нескінченні інтелігібельні фрактали, де класична естетика заміщена розсудливо-уречевленою філософією від коробок «Brillo», повертаючи нас до авангардного гасла К. Швіттерса: мистецтвом може бути навіть плювок. Та за Гегелем, акт вищого розуму є актом естетичним, і переживання людиною духовного сходження до абсолютного часу, що є умовою цивілізаційного розвитку культури і мистецтва, можливо лише завдяки витонченій культурі почуттів. Тож вибір за нами.

**Висновки.** Сто років тому В. Пачовський мріяв про світову місію української культури, звертаючись до молоді, аби вона, торуючи самоідентифікаційний шлях нації, не забувала власних історико-культурних традицій. І от на початку міленіуму Н. Сmeler констатує першість саме європейської аналітичної думки в переосмисленні цивілізаційного досвіду, позаяк у постфордистську добу справжнім продуктом є культура та інтелект. Тож в умовах постколоніального «нарративу Westlessness» в Україні є шанс, уникаючи кризи і хиб Homo Sovieticus й само-колонізаційної вестернізації, створювати справжнє національне мистецтво.

#### **Список використаних джерел:**

1. Allen, J. (2016). *Cluster art theory: is it plausible?* Retrieved from <https://jonathanrexallen.wordpress.com/2013/06/30/the-cluster-theory-of-art-is-it-a-plausible-one/>.
2. Crawford, R. (2018). Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History. *Evental Aesthetics*, 7 (2), 32–70.
3. Davies, S., Stecker, R. (2009). Twentieth-century Anglo-American aesthetics. In: S. Davies, K. M. Higgins, R. Hopkins, R. Stecker, D. E. Cooper (Eds.). *A Companion to Aesthetics* (Second edition). (pp. 61–73). Malden: Wiley-Blackwell.
4. Foster, H. (2009). Questionnaire on «The Contemporary». *October*, 130 (Fall 2009), 3–124.
5. Gaut, B. (2000). "Art" as a Cluster Concept. In N. Carroll (Ed.), *Theories of Art Today* (pp. 25–44). Madison: University of Wisconsin Press.
6. Monseré, A. (2013). Disentangling Borderline Cases of Art. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5.

## **СТИЛЬ МОДЕРН У ХУДОЖНЬОМУ КОВАЛЬСТВІ КИЄВА**

Ковальські вироби підпорядковані функції, що у свою чергу залежить від потреб людського буття. Це безпосередньо впливає на виготовлення певних типів виробів. Власне, асортимент ковальських виробів межі XIX–XX та XX–XXI століть у переважній більшості був і залишається практично ідентичним.

**Актуальність** теми підтверджується авторським баченням та новизною пропонуваного висновку стосовно унікального мистецького стилю модерн, що став об'єднавчою ланкою у творах школи київського ковальства, розмежованих століттям. Головною відмінністю сучасного київського ковальства від ковальських робіт 1890–1917 років ставали авторські виставкові твори та тематичні ковальські предмети для оздоблення індивідуальних екстер'єрів та інтер'єрів. У такий спосіб можна стверджувати, що стильові ознаки об'єднують твори київських ковалів, виконані з різницею у 100 років. Дослідження художнього стилю модерн у творах київських ковалів межі XIX–XX та межі XX–XXI століть та порівняльний аналіз ковальських художніх творів є **метою** декларованої теми.

Одним з найбільш розповсюджених у творах художнього ковальства був і залишається до сьогодні стиль модерн, адже його поява у кінці XIX століття збіглася із загальним мистецьким бажанням переважної частини творчого люду протистояти історизмові, що пропонувався домінуючим на той час академічним мистецтвом. Серед багатьох інших назв стилю є і Jugendstil, що трансформується як «стиль, схвалений молоддю». Наступною перевагою модерну стало те, що новий стиль одразу заявив про рукотворність і протиставив себе тиражному машинному виробництву: «...художня ковка зайняла провідне місце у формуванні особняків, будинків і інтер'єрів. Ворота, секції огорожі, камінні решітки, світильники виготовлялися в основному ручним способом з смугової сталі. Майстри художнього кування цілком використовували властивості металу — його пластичність, податливість, слідуючи при створенні композицій за рухом матеріалу» [1, с. 42].

Представники нового стилю модерн навмисне заперечували історичні запозичення, позбуваючись еkleктики у виготовленні ковальських робіт. Спеціально використовуючи складні геометричні та рослинні візерунки, різноманітні орнаменти складних ліній, вільне площинне заповнення простору, планування конструкції як основи каркасу, застосування скляних та емалевих елементів у металевих конструкціях, ковалі створювали унікальні індивідуальні твори, що оздоблювали новозведені київські будинки кінця XIX — початку XX століть. Київський модерн в архітектурі і кованому металі проіснував до кінця 1910-х років, а практично до 1917 року, так як у революційні роки будівництво в столиці практично припинилося. Модерн в решті Європи, включаючи Англію, трансформувалася у «мистецтво геометрії», використовуючи з початку 1920-х до 1939 року в орнаментах квадрати, кола, прямокутники, підживлюючись дре-

внім грецьким, етруським, єгипетським, африканським мистецтвом. Але цей період розвитку великого стилю проходив уже без України, що увійшла до того часу до складу СРСР.

Зразків модерну межі XIX та XX століть у київському ковальстві до сьогодні залишилося чимало. Назвемо декілька самих показових. Це ковані ворота колишньої очної клініки Маковського по вулиці Олеса Гончара, 33. Ескіз і розробка креслень в'їзних воріт належала архітектору І. Ледоховському. Огорожа колишнього особняка Ковалевського по вулиці Шовковичній, 15. розробка і креслення огорожі належали архітектору П. Альошину. Ковалем-виконавцем був І. Недашковський. Об'єкт було виконано протягом 1911–1913 років. Унікальним зразком ковальства епохи київського модерну є огорожа будинку № 10 по вул. Банковій. Архітектор В. Городецький, скульптор Е. Саля. 1900-ті роки. Прикладів старого кування, існуючого і знищеного, можна наводити чимало.

Слід дослідити творчі роботи київських ковалів 1970–2000-х років, виконаних у стилі модерн. Важливим є те, що жодна з сучасних робіт не копіює чужу творчість майстрів межі XIX та XX століть.

Одним з найбільш потужних ковальських центрів зазначеного періоду була і залишається Творча архітектурна майстерня «Н. Демин». Голова і засновник майстерні, відомий київський архітектор Микола Дьомін — доктор архітектури, професор, завідувач кафедри Київського національного університету будівництва і архітектури, заслужений архітектор України визначає, що «метал найсильніший засіб організації середовища проживання» [2, с. 16]. Безпосередньо розробленням ескізів і виконанням у матеріалі кованих творів займається син Миколи Дьоміна — Володимир. Володимир Дьомін коваль, архітектор за освітою, автор ряду знакових для українського ковальського мистецтва 1970–2000-х років художніх творів. Ковальські твори майстерні «Н. Демин» виконані у стилі модерн.

Якщо у оформленні банку «Діамант» за адресою Контрактова площа, 10 А (1999–2000), будинку, зведеному у 1907–1911 роках, вхідна група — кований навіс — відповідає творам епохи стилю модерн, а у оформленні (реконструкції після реставрації) п'ятизіркового київського готелю «Прем'єр Палас» за адресою Пушкінська, 5–7/ 29 (роки виконання 2000–2001) це можна пояснити бажанням ковалів зробити твори — навіс над центральним входом та міжповерхові огорожі у стилі модерн, що був модним на початку XX століття, то огорожа Промінвестбанку на вулиці Михайлівській могла бути виконана у будь-якому стилі, навіть сучасному. Але архітектори і ковалі знову звернулися до модерну і виконали огорожу та виїзні ворота у цьому стилі.

До стилю модерн тяжіє броварський художник-коваль Леонід Лебединець. Він захопився ковальством у 1990-х, а з 2006-го зумів організувати власну кузню.

Більшість творчих робіт ковалів одного з найстарішого київського приватного підприємства «Ремесла», створеного 1988 року при заповіднику «Древній Київ», також можна віднести до стилю модерн. Роботи, виконані у Центральному гастрономі «Подільський», у реставрації Київської філармонії, відповідають типу кованих робіт епохи київського модерну. Особливої уваги заслуговують ковані твори, виконані під час реставрації Національної опери.

Показовими є творчі роботи київського підприємства «Художня ковка» під керівництвом В'ячеслава Талько. Це один з небагатьох випадків, коли у кузні працюють ковалі у третьому поколінні, що не характерно для Києва. Майстри «Художньої ковки» успадкували від дідів та прадідів художній смак, закони «металевого» мистецтва і, звичайно, стиль. Стиль прадідів і був модерн з його складними композиційними рішеннями, зверненням до квіткових орнаментів, стилізацією геометричних фігур.

Київська фабрика художнього кування «Тантьєма» була і залишається найпотужнішим ковальським підприємством в Україні та Києві. У 1998 році керівництво підприємства запрошує на постійну роботу професійного дизайнера, розуміючи, що конкурентоспроможною може бути лише творча робота. Одним з секретів успіху підприємства є звернення дизайнерів у розробках унікальної та малотиражної продукції до стилю модерн.

**Висновки.** Художній стиль став об'єднавчою структурою творення художніх образів ковальських творів київських майстрів. Незважаючи на час виготовлення, предмети мали ряд спільних ознак з точки зору функції, форми, декору. Головну роль відіграв почуттєвий чинник. Ковальський виріб як кінцевий продукт подобався і сприймався тими, хто виробляв і тими, хто споживав. У такий спосіб, доводимо можливість існування стилю через призму авторського бачення, незважаючи на час виконання твору.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ігнат'єва, Є. (2006). Стильные штучки. Art nouveau-art deco. Журнал о металле, 3–4(9), 40–43.
2. Творческая архитектурная мастерская «Н. Демин». (2005). Журнал о металле, 1(5), 16–17.



**РУСАКОВ Сергій Сергійович**

докторант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв, кандидат філософських наук, доцент

ORCID ID: 0000-0002-8494-9445

## **НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ КОЛООБІГУ КУЛЬТУРИ**

**Актуальність.** Теоретична модель колообігу культури описує постійний процес творення значень, під час якого відбувається осягнення людиною соціокультурного простору та формування картини світу. Запропонована наукова схема активно обговорюється світовими науковцями та попри певну суперечливість поступово перетворюється на одну з провідних теорій. В українській культурологічній думці ідея поки ще не знайшла наукової та практичної розробки, тому актуальність нашої розвідки обумовлена потребою актуалізації цього напрямку культурологічних студій.

**Мета дослідження** — проаналізувати потенціал теоретичної моделі колообігу культури.

Теоретична модель колообігу культури (circuit of culture) розглядає культуру як обіг значень (shared meanings) і спрямована на аналіз виключно сучасної соціокультурної ситуації. Витоки цієї наукової парадигми сягають британського Центру сучасних культурних досліджень, тому є закономірним продовженням розвитку методології Cultural Studies. В рамках цього підходу виокремлюється особливий ракурс аналізу смислотворчого характеру культури, яке з'являється в концепції британського теоретика Раймонда Вільямса: «культура як стиль життя» та «культура як створення та циркуляція значень». Підкреслюючи важливість розуміння значущих соціокультурних процесів, колективом дослідників, до якого увійшли Пол дю Гай, Стюарт Голл (один із засновників Cultural Studies), Лінда Джейнс, Г'ю Мекей та Кіт Негус, створюється спеціальна культурологічна циркуляційна схема. Ця конструкція базується на ідеї колообігу культурних значень, які формуються під час проходження п'яти взаємозалежних елементів: *репрезентація — ідентичність — виробництво — споживання — регулювання*.

Особливістю є взаємозв'язок всіх процесів, які залучені у створення та обіг значень, формуючи таким чином ефективну теоретичну схему для об'єктивного розгляду культурних значень, які виникають внаслідок взаємодії з товарами (комерційні товари — в центрі уваги дослідників на початковому періоді, згодом коло питань розширюється). Критика цього підходу спирається на позицію, що застосування схематичної конструкції більш доцільне для вивчення обігу товарів, а не культури. Проте можемо її розглядати в якості циркуляції змістового наповнення, що впливає на ціннісно-світоглядні орієнтири людини в сучасних умовах. Проведення досліджень крізь призму цих п'яти елементів, на думку представників Cultural Studies, сприяє формуванню повноцінного розуміння соціокультурної ситуації сучасності. Відзначимо, що останнім часом з'являється все більше підстав для впровадження до культурологічної теорії економічних аспектів, що дає змогу нового рівня осягнення культури. Напри-

клад, економісти Луїджі Гуїзо, Паола Сапієнза і Луїджі Зінгалес вважають, що культура має прямий вплив на економіку, і доводять, що в довгостроковій перспективі саме економічна система і виробничі відносини формують культуру самого суспільства (*Культура и экономика, 2006*).

Наведемо кілька прикладів використання моделі колообігу культури: в першу чергу, варто згадати спробу з'ясувати культурне значення популярного пристрою Walkman, яке у 1997 році було здійснено вищезгаданим колективом авторів. Для вітчизняної культурологічної традиції не притаманно зосереджуватись на таких артефактах, але в певний період часу це було незвично й для європейських наукових студій, тому Дю Гай розпочинає дослідження з обґрунтування такої можливості. Автори вважають, що надаючи значущості якомусь об'єктові, ми розпочинаємо відлік для конструювання його потенціалу в культурологічній площині. «Ми можемо говорити, думати і уявляти його. Він також є “культурним”, оскільки він пов'язаний з певним набором соціальних практик (наприклад, слухання музики під час подорожі на поїзді), які є специфічними для нашої культури або способу життя. Він є культурним, тому що пов'язаний з певними типами людей (молодь або любителі музики); з певними місцями (місто, відкрите повітря, прогулянки музеєм) — тому що вона отримала або придбала соціальний профіль або ідентичність. Він також є культурним, тому що виявляється представленим в наших візуальних мовах і засобах комунікації» (Gay, Hall, Janes, Mackay and Negus, 1997).

Як показало дослідження Sony Walkman на основі моделі колообігу культури, ця теоретична схема уможлиблює дослідження сучасних артефактів та феноменів не лише з технологічного, а й ціннісно-смыслового ракурсу. Тому вже незабаром схема стає основою для вивчення низки феноменів сучасності — реклама, кіно і телебачення, журнали, музична індустрія, наукова журналістика, туризм, міжнародні студентські програми в австралійських школах та ін. Культурологічна модель засвідчила ефективність й у вивченні антропогенних вимірах лісових пожеж. Проаналізувавши низку джерел про лісові пожежі, як зазначено у статті, розуміння цього питання поглиблюється завдяки застосуванню культурологічної моделі, яка враховує п'ять культурних процесів з точки зору їх розташування та взаємозв'язку в рамках соціального досвіду (Champ, Brooks, 2010).

**Висновки.** Науково-практичний потенціал моделі колообігу культури суголосний наскрізній ідеї української культурології щодо розгляду ціннісно-смыслових орієнтирів людини, які втілюються в культурі. Спираючись на це положення, тривалий час дослідження науковців зосереджувались на вивченні історичних типів соціокультурних світів та особливостях розвитку художнього процесу. Підсумовуючи викладені точки зору, вважаємо перспективним використання моделі колообігу культури, яка, сприяючи повноцінному аналізу сучасності, уможлиблює новий вектор розвитку культурологічних студій.

#### Список використаних джерел

1. Центр гуманитарных технологий. (2006). *Культура и экономика. Обзор взаимосвязей*. Режим доступа <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/2561>
2. Du, G. P. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. London: Sage, in association with the Open University.

3. Joseph G. Champ & Jeffrey J. Brooks. (2010). The Circuit of Culture: A Strategy for Understanding the Evolving Human Dimensions of Wildland Fire. *Society & Natural Resources*, 23:6, 573–582, doi: 10.1080/08941920802129845.

**РЯБЧУН Ірина Володимирівна**

старший викладач

кафедри музично-сценічного мистецтва МЗВО «КАМ»,

кандидат мистецтвознавства

ORCID ID: 0000-0001-8070-7847

## **МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ГРЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Звільнення і «відродження» Греції, яке почалося від другої чверті XIX століття, насправді було процесом створення нової європейської держави і культури — нової, попри її прадавнє історичне коріння. «Європейськість» цієї культури значною мірою визначило новостворене професійне музичне мистецтво Греції, у тому числі мистецтво, пов'язане з новим для грецької національної парадигми інструментом — фортепіано.

Розвиток фортепіанного мистецтва для Греції був показником засвоєння європейської музичної стилістики і новітніх технік композиції, адаптації типових жанрів європейської музики з наданням їм національного змісту. Тому тема грецької фортепіанної музики XX століття поєднує проблематику національного визначення, у даному випадку пов'язаного з багатозадовою етнічною історією, з широким спектром стильових напрямків післякласичної доби, що отримала загальну назву епохи модернізму.

Кожен із грецьких композиторів, авторів творів для фортепіано, знаходить свій індивідуальний шлях для відображення національно-історичних компонентів у відповідному піанізмі і звуковому образі фортепіано, які мають певні аналогії з європейськими досягненнями, розширюючи їхній спектр і амплітуду.

Основним у вивченні новогрецької музики дотепер залишається питання закономірностей становлення і своєрідності проявів національного стилю. При вивченні мистецтва Греції ми не можемо уникнути звернення до її минулого, розглядаючи його взаємодії із сучасністю у нерозривній єдності як цілісний історичний комплекс.

Від початку становлення новогрецької музики відбувалися спроби грецьких композиторів поєднати дві стихії — вітчизняну народну музику і західноєвропейську музичну стилістику. Виявлення особливостей такого поєднання є необхідним компонентом дослідження грецької фортепіанної музики. Зокрема кожен з грецьких композиторів знаходив власні шляхи застосування тональної системи, поєднання монодії з сучасними композиторськими техніками. Іншою суттєвою складовою є пошук ознак давньогрецької архайки як у фольклорних джерелах, які використовують композитори, так і у загальних проявах їх ментальності, які впливають на поетику твору.

## **СТВОРЕННЯ НОВОЇ ФОРМИ АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ З ВИКОРИСТАННЯМ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ**

На сучасному етапі акторська гра проходить лише через призму «проживання» або, у інших випадках, виконання образу актором з додаванням співу, режисерських ходів тощо. Актор повинен бути і музикальним одночасно. Не виконувати лише роль з додаванням супроводу фонового музичного матеріалу, а вміти самостійно грати на музичному інструменті. Для XXI століття це актуально, адже майже ніде в сучасному театрі або кіно неможливо знайти подібний приклад актора, хоча попит для цього з'являється починаючи з Голівуда.

Наша мета в майбутньому розвитку мистецтва є підготовка саме такого актора, який може професійно виконати власну роль і одночасно професійно вміти грати на музичному інструменті. Для цього ми розробляємо метод тренінгу підготовки майбутніх акторів через самоаналіз власної гри в постановці моноспектаклю «Нотатки божевільного» М. Гоголя.

Актуальність твору «Нотаток божевільного» М. Гоголя є в тому, що проблема взаємовідносин людей є вічною завжди. Проблема, що покладається в цьому творі, коли людина через бідність і власну нереалізованість починає сходити з глузду, на мою думку, є поширеною і зараз.

Центральними поняттями у системі Станіславського є надзавдання і наскрізна дія п'єси. Надзавдання К. С. Станіславський визначає як головну емоційну мету ролі, що збуджує в артиста творче бажання і прагнення до дій для її досягнення, з яких і складається наскрізна дія ролі [1].

Надзавдання і наскрізна дія кожного окремого персонажа визначається надзавданням всієї вистави, його задумом, а задум неможливий без точно вибудованих режисером конфліктів, тобто протиріччів обставин і подій, які спонукають актора до активних сценічних дій. Створення такої «лінії дій» є організаційним стрижнем репетиційного процесу зі створення образу, стрижнем перевтілення. Отже, робота актора над роллю являє собою процес, що завершується органічним злиттям актора з образом, перевтіленням [2]. Тому якщо додається музичний супровід, перевтілення стає повним.

Світова драматургія, що написана спеціально для створення «моновистави», є досить малою. Подібні п'єси можна перерахувати легко: п'єса-монолог А. П. Чехова «Про шкоду тютюну», п'єса І. Енцлер «Монологи вагіни», П. Зюскінда «Контрабас» і Ж. Кокто «Людський голос». Такий невеликий набір п'єс для театру одного актора не може влаштовувати режисерів і акторів, які бажають працювати в подібному форматі, тому вони вибирають повісті або уривки з великих як драматичних, так і оповідних творів, перетворюючи їх на моновистави.

Серед подібних вистав особливе місце займають твори на сюжети Н. В. Гоголя. Фантастичний світ, створений письменником, дає велике поле для уяви не лише

режисера, але і актора. Твори Гоголя також насичені і внутрішнім, і зовнішнім впливом [3].

«Нотатки божевільного» — одна з повістей великого російського письменника, яка часто ставиться як моноспектакль багатьма режисерами в усьому світі.

Так, на сьогодні в репертуарі московських театрів можна побачити три вистави, поставлені за цим твором, з яких найвдалішою була вистава Майстерні П. Фоменка «Він був титулярний радник» (в ролі Поприщина — А. Горячев). Окрім цього, «Нотатки божевільного» були поставлені німецьким режисером Бено Аксьоновим та представлені на фестивалі «Соло» 2012 року.

Ми хочемо звернути увагу на постановку в Кореї, що вперше була здійснена режисером Кім Вон Соком в театрі Мон Пун в 2004 році.

Корейський режисер намагається трохи змістити акценти повісті, підкресливши виставу не через тему соціальної несправедливості, але через мотив нещасливого кохання. Любові без взаємності. Божевільня героя є, за задумом режисера, наслідком любові, тим більше, безнадійної [4].

Звичайно, у творі Гоголя відчуття власної нікчемності і безнадійність любові до генеральської дочки тісно пов'язані: закоханий Поприщин ще сильніше і гостріше відчуває своє приниження. Але важливий момент, що цей твір представлений не тільки на батьківщині письменника, а й поширений у всьому світі, навіть серед народів зовсім з іншим менталітетом та уявленням про всесвіт.

На відміну від корейської вистави «Нотаток божевільного», у московському театрі «Він був титулярний радник», поставлений в традиціях російської театральної школи, наявний інший підхід. Вистава виросла із самостійної роботи актора А. Горячева, проте тільки за допомогою самого П. Фоменка спектакль знайшов художню завершеність. У виставі все побудовано на точній організації задуму, конфлікту, подій, дій і точного розвитку перспективи ролі. Основним конфліктом у виставі стає болючий, складний і різноманітний конфлікт творчої самотності людини-художника [5].

Новизна нашої постановки, навпаки, буде полягати у взаємозв'язку твору та музики. Це підкреслює основний конфлікт і ускладнює постановку, адже в оригінальному творі музичний супровід відсутній. Якщо йти до правди, то глядач має повірити в головного героя ще більше, адже супровід актора має бути з додаванням скрипки. А музичний живий супровід струнного інструменту завжди викликає більш глибокі емоції в людини (це якимсь чином пов'язано з таємницею музики), тому це й є нашим надзавданням щодо створення цієї моновистави.

**Висновки.** Тільки через самоаналіз власної гри у виставі за традиціями театру одного актора можна розробити метод підготовки майбутніх акторів за новим методом гри, що посилює емоції у глядача і збільшує культурну цінність театральної вистави в цілому.

#### **Список використаних джерел:**

1. Чехов, М. (1986). *Літературна спадщина* (Т. 2).
2. Станіславський, К. С. (1954). *Зібрання творів* (Т. 3). М.: Мистецтво.
3. Гоголь, М. В. *Нотатки божевільного*. Режим доступу <http://www.klassika.ru/read.html?proza/gogol/zapiski.txt>
4. Кім Ен Те. (1975, Вересень 9). Інший погляд на історію руху малих театрів. *Простір*. Сеул.

5. Паймакова, Р. Майстерня Петра Фоменко / Моновистава Анатолія Горячева «Він був титулярний радник» (за повістю М. В. Гоголя «Записки божевільного»). Режим доступу <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1050/>

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ МУЗИЧНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФІЛЬМУ В УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАМИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Переважаюча плюральність думок та яскраво виражений негомогенний характер поширення інформації позначається на особливостях функціонування аудіовізуального мистецтва ХХІ століття: швидкоплинність глядацької уваги та перенасичення ринку «пропозицією» переорієнтовує типову для ХХ століття масштабність у протилежний бік — локальності та зменшення хронометражу. Відродження інтересу реципієнта до короткометражних форм, природне за даних обставин, каталізується численними спробами виробника урізноманітнити їх жанрову палітру. Характерним явищем, що поєднує у собі дані вектори, є музичний короткометражний фільм, однак варто зазначити, що проблемі дослідження його специфіки науковцями приділено не надто багато уваги. **Актуальність** нашої роботи полягає у спробі переосмислити побутування музичного короткометражного фільму у вітчизняних реаліях. **Мета дослідження** — висвітлити особливості трансформації поняття музичного короткометражного фільму в національному медіапросторі.

Колоніальний дискурс українського кіномистецтва досі накладає певний відбиток на сприйняття соціумом короткого метру як прерогативи вузькоспеціалізованих елітарних кіл, проте, якщо проаналізувати закордонне аудіовізуальне мистецтво, можна віднайти дві іпостасі існування досліджуваного явища у медіапросторі. Перша — це справжнє кінематографічне полотно з усіма притаманними йому характеристиками, тобто, власне, музичний фільм, обмежений малим хронометражем. Прикладами слугують такі ігрові стрічки, як «Валіза Брумлі» («Brumley's Suitcase») (2017), «Пустеля» («Autioma») (2012) чи документальні твори Вінсента Муна. Інший, новітній спосіб побутування представляє з себе доробок популярних виконавців, які, намагаючись підтримати тенденцію акцентування візуальності як домінанти сучасної культури, продукують стрічки, які за своїми формальними характеристиками виходять за межі формату музичного відеокліпу. Основою даного методу може бути як одна композиція, так і кілька, однак використання кількох пісень відзначається своєрідним розділенням на категорії. Так, у спробі донести глибинний сенс альбому виконавець обирає низку синглів (переважно біля трьох) та поєднує їх єдиним короткометражним фільмом. Витоки даного методу спостерігаємо ще у творчості Майкла Джексона, у стрічці «Капітан Іо» (1986), де звучать композиції «We are Here to Change the World» та «Another Part of Me». Інший спосіб поєднання пісень — їх посерійний реліз, тобто концепція фільму в такому випадку являє серію музичних відео, що містять в собі спільну історію, персонажів, художні ознаки. Репрезентантами даного методу є робота гурту The Lumineers «The Ballad of Cleopatra» (2017), відеороботи The Weeknd з альбому «After Hours».



Характер побутування українських музичних короткометражних фільмів дещо відрізняється від закордонних реалій. Справа в тому, що пошук відповідних форм, притаманних національній «медіашколі», характерний для Заходу у 1980-х роках, гальмувався через історичні та економічні умови розвитку мистецтва. Відповідно, період експериментування та пошуку основних напрямів побутування музичних короткометражних фільмів в Україні став можливим лише з демократизацією суспільства та появою належних площин реалізації результатів своєї праці.

Музичний короткий метр як суто кінематографічне полотно — не надто поширений формат для українського виробника, що є виправданим з огляду на мізерну кількість навіть повнометражних фільмів з домінуючою музичною складовою. Найбільш поширеними стрічками такого кшталту досі є документальні твори, які носять просвітницький характер. Життєздатний на Заході метод створення стрічки на основі кількох композицій також поки не відрізняється значною кількістю репрезентантів та характеризується своєрідним «документальним присмаком», тобто візуальність тут постає переважно в концертній формі, прикладом є відео гурту Бумбокс «Твій номер / Плющ» (2019).

Однак розвиток українського музичного короткометражного фільму сьогодні демонструє позитивні тенденції, які в майбутньому призведуть до формування власного творчого методу: наприклад, уже на даному етапі можна відзначити ряд характерних для національного продукту ознак. Перше, що варто зауважити — проявлення інтересу до даної форми молодих українських музикантів. Тобто музичний короткометражний фільм в загальному постає на українських екранах як здобуток популярного виконавця. Найбільш притаманний з перелічених методів візуального донесення композиції є створення стрічки на основі однієї пісні.

Частина короткометражних творів з домінуючою музичною складовою присвячена розкриттю гостросоціальної тематики та висвітленню згубного впливу вад суспільства на долю людини — дану ідею взяв за основу гурт Ptah\_Jung у стрічці «Monika» (2020), яка розповідає про проблему підліткової наркоманії; наслідки непомірного споживання зображає картина «Slipping» (2019) гурту Braii. Оскільки саме документальність — найбільш типовий спосіб існування музичного короткометражного фільму на наших теренах, схожа тенденція спостерігається і в короткометражному кіно. Однак це не механічна фіксація репетиції чи процесу запису композиції, а справжня адаптація творчої манери української кіношколи — наприклад, гурт Unsleping створив стрічку «Ptaha Fred» (2020) у формі нарису-портрета, що зображає долю людини-митця в оточуючій дійсності. Також низка українських митців, зокрема гурт Yuko, продовжують експериментування аж до відмови від жанру, тобто нівелюють базові характеристики як короткометражного фільму, так і відеокліпу (до прикладу, даному гурту належить ідея створення відео у вертикальному форматі, чи виробництво музичного відео-моновистави).

Вищеперелічені характеристики мають загальну «елітарну» направленість, тобто їх реліз несе у собі дещо більше, ніж задоволення естетичних потреб якомога ширшої частини аудиторії. Проте «комерційна» частка даних творів в українському медіапросторі теж присутня і має свої особливості. Так, чимала доля вітчизняних музичних короткометражок має яскраве комедійне спрямування, що пояснюється попитом аудиторії та «спеціалізацією» виконавців, сам образ яких носить в собі зерно сатири — такі роботи ми можемо спостерігати у гуртів «Дзідзьо», TIK. Інший прояв

«музично-екранного мейнстріму» — смілива спроба адаптувати закордонний контекст музичного короткого метру у вітчизняних реаліях: «Африка» (2018), «Уві сні» (2019) Івана Дорна, абсурдистський «Мамин суп» (2019) Alyona Alyona та зухвала колаборація реперки з Аліною Паш (2019). Популярність даних робіт демонструє актуальність та життєздатність існування форми музичного короткометражного фільму в медіапросторі та акцентує на потребі подальшого вивчення його характерних особливостей на академічному рівні.

**Висновки.** Отже, як бачимо, технічні інновації XXI століття позитивно позначились на побутуванні короткометражного фільму в медіамистецтві: досліджувана форма не лише віднайшла інтерес серед глядацької аудиторії, а й урізноманітнила свої жанрові прояви. За допомогою домінанти музичної складової короткометражний фільм сьогодні знаходить свого поціновувача серед масового глядача, відкидаючи стереотипні уявлення про свою виключність чи елітарність. Історичні передумови дещо негативно позначились на поширенні явища в українських реаліях, проте саме вітчизняна інтерпретація формату демонструє міждисциплінарний та синтетичний характер предмету дослідження. Крім того, процес формування характерних рис українського музичного короткометражного фільму відповідає ідентичному етапу західного медіамистецтва, а тому можна зробити висновок про подальше поширення явища не лише серед представників поп-індустрії, а й вітчизняними кінематографістами.

**СКЛЯРЕНКО Галина Яківна**

старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,  
старший науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського,  
кандидат мистецтвознавства  
ORCID ID: 0000-0001-5878-6147

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ РЕГІОНАЛІСТИКИ**

**Актуальність і мета дослідження.** В умовах сучасної глобалізації чи не головною проблемою стають зв'язки, протиріччя та взаємозалежності глобального та локального на різних рівнях існування культури. І хоча нові технології остаточно перетворили глобалізацію на найвпливовішу силу часу, її розвиток постійно наштовхується на місцеві відмінності, викликає інтерес до них. Світ сьогодні — це сукупність різних культур, де спільний глобалізаційний «шар» лише прикриває внутрішні розбіжності та традиції. В сучасних умовах постмедійної культури, які характеризуються перш за все відсутністю єдиного сталого центру та точки відліку для мистецько-культурних процесів, науковці визначають інтерес до регіонального досвіду як одну з головних інтелектуальних тенденцій часу, де збереження регіональних традицій виступає проявом суспільної гуманізації, терпимості та толерантності [1, с. 46]. Мистецькі проблеми набувають суспільної конотації. В цьому плані поняття регіоналізму — усвідомлення вагомості локального історико-культурного досвіду — є досить новою проблемою, яка помітно заявила про себе в останні десятиліття. «Новий регіоналізм», що увійшов у коло обговорення з 1990-х років, відбив не тільки залучення до світового простору його колишніх віддалених або не задіяних у загальносвітових процесах країн та культур, а й віддзеркалив протиріччя культурного самовизначення регіонів, усвідомлення їхньої вагомості. Ці процеси відіграють помітну роль не лише у загальносвітовому вимірі, а й в контексті окремих країн та національних культур [2].

В Україні регіональність визначає одну з головних та наскрізних особливостей історії та культури, яка й сьогодні є важливою складовою внутрішнього національно-суспільного життя. Адже довготривала бездержавність, існування та розвиток протягом століть в просторі сусідніх країн (Росії, Польщі, Угорщини, Румунії), набуття територіально-адміністративного визначення у формі УРСР на хвилі революції 1917–1920 років та об'єднання українських земель лише в середині ХХ століття (1939 року до радянської Східної України була приєднана Галичина, у 1944–1946 — окремі області Закарпаття та Буковини, у 1954-му до складу УРСР увійшов Крим) спричинила складну мозаїчність її культури. За кожним з українських регіонів — свої традиції, свій національний склад, своє минуле і непросте сучасне, у кожній своїй, багато в чому неосмислений історичний досвід, свій ракурс бачення національної історії, свої суспільно-культурні та художньо-естетичні стереотипи. «Заморожені» радянською ідеологією регіональні протиріччя виразно заявили про себе у роки Незалежності. Як писав І. Грабовський, «тепер суспільство прокидається в тому ж стані, у якому перебувало до забуття. Всі проблеми, якими воно жило до анестезії, тепер раптом воскресли і потрясають людей. Переступити через свої невирішені питання і просто піти

далі не вдається жодному суспільству» [3, с. 64]. Мистецтво як важлива складова національної культури формує широкий та різноспрямований простір комунікацій та одночасно виступає індикатором та засобом аналізу суспільно-психологічного клімату в країні.

Особливості культурного поступу в Україні характерні наявністю кількох культурно-мистецьких центрів (Київ, Харків, Одеса, Львів, Ужгород, Чернівці, Полтава), кожний з яких відігравав свою роль у національному житті, то поступаючись місцем іншому, то знову перебираючи на себе культурні ініціативи. Аналіз розвитку мистецтва та культури в Україні неможливий без урахування цієї регіональності, без співставлення їхнього досвіду, особливостей місцевого контексту, без окреслення спільностей та розбіжностей у мистецько-культурних орієнтаціях.

Написання історії українського мистецтва загалом та ХХ століття зокрема залишається нагальним завданням вітчизняного мистецтвознавства, що має охопити та проаналізувати широкий вітчизняний художній досвід у його загальнонаціональному та регіональних вимірах. Тим більше, що поступ українського мистецтва в ХХ століття не вкладається у чітко окреслену схему, відзначався одночасним існуванням різних, навіть протилежних тенденцій, та й інтерпретація західних художніх напрямків наповнювалася тут своїм особливим змістом. Це стосується і різних версій, зокрема стилю модерн, який у різних регіонах України мав не лише формальні, а й ідейні відмінності: на Заході був пов'язаний з «європеїзацією» українського мистецтва, на Сході — з пошуками національного стилю (Будинок Полтавського земства). Чи не найбільш своєрідним національним явищем українського мистецтва першої третини ХХ століття стала школа М. Бойчука, що зросла на ідеях національного відродження. Програмно ретроспективна, стилістично близька до модерну, у той же час майже контраверсійна до нових європейських художніх спрямувань, орієнтованих на сучасність та пошук нової пластичної мови, започаткована на Заході (Львів, Париж), заснована на традиціях іконопису, проторенесансу та народного мистецтва. Основні засади школи були пов'язані із особливою ситуацією в Галичині, де головним замовником та меценатом мистецтва на початку століття виступала церква, проте своєї потужності ідеї М. Бойчука набули в період української революції та в перші роки радянської влади, значною мірою суголосні програмі пропаганди мистецтва та залучення його до становлення нової національної культури у 1920-ті роки. Відмінними були й спрямування українського мистецтва 1920–1930-х років у східних та західних українських регіонах: якщо в Радянській Україні вже з початку 1920-х років мистецтво знаходилося в центрі ідеологічних дискусій, які завершилися у 1930-х утвердженням соціалістичного реалізму, то у західних регіонах (Галичина, Закарпаття, Буковина) продовжувалося та відбувалося формування своєрідних художніх шкіл-осередків на основі переосмислення західних впливів та аналізу місцевого художнього досвіду. З особливостями регіонального контексту пов'язане і поширення авангарду в Україні: він позначився саме в мистецтві Східної України, значною мірою спричинений передреволюційною та революційною ситуацією в колишній Російській імперії, а потім і українською революцією 1917–1920 років. У Західній же Україні процеси мистецького оновлення йшли іншим шляхом, спираючись на засади модернізму, який насичувався тут регіональними особливостями. Ідейні особливості мав і авангард в Україні, де його інтенції розгорталися одночасно у загальноросійському та націона-

льно українському контекстах. Так можна визначити одну з головних проблем вітчизняного мистецтва: «накладання» та перехрещення контекстів, змістових просторів, де в одному українській образний потенціал розглядався як частина загальноросійської культурної проблематики, в іншому — виступав самостійним національно-культурним явищем, осмислення особливостей якого відкривало шляхи інтеграції в європейський авангардний рух. Урахування особливостей культурно-суспільного поступу в Україні потребує й переосмислення усталеної періодизації мистецтва, зокрема уточнення поширення епохи соцреалізму, адже через приєднання у 1939 — середині 1940-х Західної України його остаточне утвердження тут припадає лише на кінець 1940-х років, що значною мірою й спричинило його довготривалий вплив, який на відміну від інших республік СРСР зберігся до перебудови. Регіональними особливостями позначене й мистецтво другої половини століття, що у своїх несоцреалістичних вимірах в кожному з художніх осередків висувало своїх лідерів, спиралося на місцеві традиції, у свій спосіб полемізувало з офіційною естетико-ідеологічною доктриною. Особлива роль в художніх рухах в Україні протягом XX століття належала ідеям національно-культурного відродження, що пережило кілька хвиль, кожного разу активізуючись в періоди суспільно-історичних зламів (кінець XIX — початок XX століття, 1920-ті роки; початок 1960-х, роки перебудови кінця 1980-х — початку 1990-х).

**Висновки.** Проблематика мистецько-культурної регіоналістики дозволяє більш уважно та різнобічно проаналізувати особливості національного художнього досвіду, виявити його своєрідність, зв'язавши між собою різноспрямовані традиції, актуалізувати внесок та роль кожного з художніх центрів та регіонів у формуванні національної культури в цілому.

#### **Список використаних джерел:**

1. Липовецки, Ж. (2001). *Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме*. СПб., «Владимир Даль».
2. Верменич, Я. В. (2014). *Історична регіоналістика: навчальний посібник*. К.: Інститут історії України НАН України; М. Панчук та ін. (2011). *Етнополітичні процеси в Україні: регіональні особливості*. К.: Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса.
3. Грабовський, І. (2003). Україна — земля «загиблих» міфів. *Сучасність*, № 9. С. 64.

## **СЛОБОДЯНЮК Тетяна Борисівна**

доцент кафедри культури і соціально-гуманітарних дисциплін  
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури,  
кандидат педагогічних наук, доцент  
ORCID ID: 0000-0002-1895-0501

# **ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ МАЙБУТНІХ СПЕЦІАЛІСТІВ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

**Актуальність** питання зумовлена тим, що сучасна система освіти передбачає принципово нові підходи до підготовки майбутніх фахівців. Завдяки досягненню образу майбутньої професійної діяльності у майбутніх фахівців актуалізується усвідомлення особистісного досвіду, формуються власні цілі, здійснюється вибір стратегій професійного саморозвитку, популяризації нашої держави у світовому співтоваристві. У вищій освіті XXI століття важливо формувати вміння комплексного застосування знань, їх синтезу, переносу ідей і методів з однієї науки в іншу та розширення педагогічних можливостей.

**Метою дослідження** є аналіз ефективності застосування інноваційних методів навчання, технологічних особливостей в побудові «образу-моделі», створення образно-логічних схем в напрямках теоретичного вивчення «Основ психології і педагогіки» як навчальної дисципліни, що допомагає психологічно підготуватися до майбутньої діяльності.

**Результати теоретичного аналізу проблеми.** Однією зі складових комплексної гуманітарної підготовки студентів є дисципліна «Основи психології та педагогіки», що потребує осучаснення навчання і нових інноваційних підходів. Навчальні курси з вивчення педагогіки і психології та різних методик сприяють розширенню педагогічних можливостей. Поширеною формою міждисциплінарної інтеграції є інтегровані навчальні заняття: лекції, семінари, практичні роботи, колоквиуми. Інноваційна вища освіта має на меті розвинути спроможність інтегрувати знання двох або більше дисциплін. Принцип викладання і навчання, заснованого на результатах, сприяє узгодженню та педагогічно підкріпленому синтезу. Психологічна готовність майбутніх спеціалістів мистецтвознавства до інноваційної діяльності визначається їх активністю, бажанням співпрацювати у різних проектах. Первинним поняттям при формуванні наукових знань є наукова ідея — форма відображення у мисленні нового розуміння об'єктивної реальності. Ідея є основою творчого процесу, продуктом людської думки, формою відображення дійсності. Вона базується на наявних знаннях, виявляє раніше не помічені закономірності. Ідеї народжуються з практики, спостереження навколишнього світу і потреб життя. Наука є складовою частиною духовної культури людства. Як система знань вона охоплює не тільки фактичні дані про предмети навколишнього світу, людської думки та дії, не лише закони і принципи вивчення об'єктів, а й певні форми та способи усвідомлення. Цим самим наука виступає як форма суспільної свідомості. Моделювання у вигляді образно-логічних схем за аналогією споріднене з комп'ютерним баченням логіки взаємозв'язків психологічних

явищ. Моделювання використовують у навчальних техніках «відтворення змісту» та «відтворення логіки пізнання», при обґрунтуванні сутності змістових характеристик. Моделювання, як відтворення змісту сутнісних ознак, полягає в побудові «образу-моделі» психологічного явища або процесу, що характеризує систему природних, соціальних та духовних відносин, ціннісно-смыслову сферу. Саме можливість проявити мистецьку творчість і поєднати зображувальні вміння з науковим розумінням навчального предмета сприяють усвідомленому сприйняттю базових понять. Тому пояснювальні моделі у вигляді образно-логічних схем, виконані малими творчими групами студентів, роблять інформативний образ досліджуваного явища ціліснішим і повнішим. Цю техніку моделювання застосовують при вивченні складних явищ життя людини: потенціалу її буття, обдарованості, компетентності, життєвого шляху тощо. Застосування образно-логічних схем урізноманітнює інструментарій для сучасного викладання навчальної дисципліни за рахунок численних ілюстраційних, анімаційних і творчих презентаційних можливостей. Інтерактивні елементи і вбудовані додатки, призначені для розвитку критичного мислення, проведення дослідів і ілюстрування, пробуджують зацікавленість студентів і допомагають їм в більш легкому засвоєнні навчального матеріалу. Інтеграція тенденцій до психологічної індивідуалізації та уніфікації змісту психічного може стати побудовою моделі у вигляді образно-логічних схем психічних процесів. У даному випадку основними характеристиками відкритої типології може бути характеристика, пов'язана з процесуальним способом побудови, коли кожний наступний етап ставить низку операційних і теоретичних питань, які потребують узагальнення і конкретного визначення. Характеристика передбачає розкриття особливостей кожного типу в системі всіх інших. Така типологія відображає системний підхід до вивчення психічних явищ як багатомірних і багаторівневих феноменів. Основою є виявлення подібності, відмінностей і спільності (тобто узагальнення) сукупності явищ, виокремлених у процесі виконання і побудови схем, а потім ідентифікація (тобто узагальнення нового рівня) з ідеалізованою моделлю досліджуваного явища. Це теоретичне з'ясування сутності поняття і стає засобом конкретизації та доповнення деталями первинного визначення предмета завдяки певним зображувальним образам у схемах. Особливу роль взаємодії особистості і її діяльності у студентському віці відіграє ідентифікація, у процесі якої розвивається важлива для майбутнього спеціаліста якість знань, готовність до професійної діяльності. Саме це дозволить майбутньому спеціалісту увійти у професійну діяльність з оптимальними вміннями до самовдосконалення, сприятиме оптимальній професійній адаптації. Таким чином, під час смислового запам'ятовування більшого значення набуває процес мислення та відповідних асоціацій. Студенти прагнуть зрозуміти, запам'ятати, встановити зв'язок нового матеріалу з попереднім, невідомого — з тим, що вже знайоме. Моделювання у вигляді образно-логічних схем включає творчий процес осмисленого запам'ятовування, ряд логічних операцій: смислове групування; виділення зв'язків; залучаючи їх до визначення смислових відношень, складання плану тощо. Весь накопичений в результаті матеріал, змістовна постановка задачі моделювання, додаткові вимоги до реалізації моделі оформлюються у вигляді технічного завдання на проектування та розробку моделі. Осмислення і узагальнення, як правило, ґрунтуються на достатніх наукових знаннях, які забезпечують широке використання порів-

няння, аналогії та доведення. Підкріпленням є особливі мистецькі можливості студентів образотворчих факультетів, що дозволяє застосовувати творчу уяву, ширше представити навчальний матеріал не тільки в образах, але і у кольорі.

**Висновки.** Аналітичні інноваційні методи моделювання полягають у пошуку явних залежностей між характеристиками різних психологічних понять. Основна ідея модернізації системи вищої освіти полягає в тому, що ефективність навчання у вищій школі може бути поліпшена завдяки впровадженню новітніх освітніх систем і технологій. Операційна складова характеризується наявністю системи практичних умінь: проєктувальних, конструктивних, організаційних та комунікативних, необхідних для професійної діяльності. Підсумовуючи зазначимо, що саме виокремлені компоненти готовності до професійної діяльності повинні передбачити високий рівень професіоналізму фахівця — творчий синтез професійних знань і практичного досвіду.

#### **Список використаних джерел:**

1. Слободянюк, Т. Б. (2018). Методологічні підходи до дослідження інноваційних процесів у вищій школі. *Практична філософія: Наук. зб.* К.: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, вип.4, 8–13.



**СМІРНОВА Дарья Андріївна,**

магістр архітектури, художник-графік,

член Співки архітекторів Німеччини

ORCID: 0000-0003-4857-9448

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ НІМЕЧЧИНИ В АСПЕКТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ КРАЇН ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ**

Сучасний світ розвивається в особливому часово-просторовому континуумі, сутність якого складають різноманітні соціокультурні утворення: маємо на увазі вітчизняні та зарубіжні культурні спільноти, що у своїй єдності складають єдиний кроскультурний простір. Адже відомо, що однією з важливих ознак сучасного соціуму є мультикультурність, тобто співіснування в одному середовищі різноманітних культурних патернів, які вирізняються своїми унікальними маркерами, але є спільними щодо вирішальних характеристик та явищ. Така культурна реальність вимагає толерантності, адаптивності, взаєморозуміння і взаємоповаги всіх учасників мистецького полілогу, який ведеться нині в межах європейської спільноти. Особливим чином це реалізується в сучасній архітектурі Європи в цілому, і в Німеччині — зокрема.

В практиці сучасної німецької архітектури нами виявлено окремі тенденції, які є притаманними сьгодні архітектурі та містобудуванню в цій країні. Теоретичне осмислення і практичне застосування цих тенденцій ґрунтуються передовсім на важливості збереження полістилістики, з одного боку, та стильової автентичності споруди — з іншого боку. Сьгодні це відбувається в Німеччині з врахуванням регіональної специфіки і конкретних функціональних завдань, які вона має виконувати в соціумі.

На сьгодні вирішальними для розвитку теорії і практики містобудування Німеччини є завдання збереження унікального стилю міста, дбайливе ставлення до процесів реновації історичних споруд, усвідомлення важливості функціонального призначення будівлі і надання останній всіх необхідних складових для її подальшого практичного використання вже на початкових етапах роботи над проектом, забезпечення процесу реновації всіма необхідними сучасними техніками і технологіями, залучення до цих процесів провідних спеціалістів галузі шляхом професійного і об'єктивного конкурсного відбору тощо. Щоправда, реалізація цих тенденцій є дещо різною, адже має регіональну специфіку, підкріплену власною законодавчою базою. Але, в цілому, все-ж-таки незалежно від земельної приналежності, прояви вищезгаданих тенденцій є спільними для всієї країни.

Практичну реалізацію актуальних тенденцій збереження історичної спадщини знаходимо в прагненні сучасного архітектора не зносити, а модернізувати споруди, яким необхідна реновація і зміна функціонального призначення. Для сучасного архітектора важливим є усвідомлення того факту, що архітектура має виступати своєрідним посередником між минулим та сучасністю, носієм універсальних кодів культурної ідентичності в середовищі глобальних перетворень, що їх констатує сучасна наукова теорія і практика. Тому вирішальним чинником, на який слід зважати

архітекторів у процесі виконання своїх професійних завдань, окрім, звісно, суто економічних показників, є важливість такої довготривалої культурної комунікації, яка уможлиблюється в суспільстві саме завдяки архітектурним спорудам, створеним в далекому минулому.

В якості сучасного прикладу втілення такого підходу в життя згадаймо історію перетворення працівниками гамбурзького архітектурного бюро "gmp — Architekten von Gerkan, Marg und Partner" Палацу культури в місті Дрездені: архітектори надзвичайно дбайливо поставилися до історичної пам'ятки. Фасад і внутрішні приміщення зазнали суттєвого оновлення, проте архітекторам вдалося зберегти суттєві елементи споруди. В результаті їх праці стару залу будівлі було перебудовано на концертний зал і театральну сцену. Також всередині споруди розміщено бібліотеку, що вирізняється ергономічним сучасним інтер'єром. Невипадково, що у 2019 році цей проект було відзначено престижною Премією Німецького музею архітектури (DAM).

**СОЛОМОНОВА Ольга Борисівна**

Професор кафедри історії світової музики

НМАУ ім. П. І. Чайковського

доктор мистецтвознавства, професор

ORCID ID: 0000-0002-3058-425X

## **АСОЦІАТИВНИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ: ДЕФІНІЦІЯ, МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Системний підхід до вивчення музичних текстів, які завдяки своїй чіткій текстовій адресі (від цитати до стилізації) посилюють герменевтичний потенціал твору, — сприяє дослідженню стратегічних механізмів композиторської творчості, почасти сучасної, що характеризується розкріпаченням асоціативного мислення та міжтекстових взаємодій. Такі тексти пропонуємо узагальнити системною назвою асоціативний музичний текст. Відсутність системного дослідження і класифікації цих феноменів, поряд із постійною їх присутністю і стратегічним значенням у музичній культурі, забезпечує **актуальність** пропонованого матеріалу.

**Мета роботи** — виявити специфіку, типологічні ознаки та закономірності функціонування кожного з типів асоціативного музичного тексту на основі їх класифікації.

Оскільки категорія «асоціативний музичний текст» свого часу була репрезентована нами без відповідної теоретичної розробки [4], пропонуємо її дефініцію, теоретичне обґрунтування та аналітичну мотивацію. Асоціативний музичний текст (надалі АМТ) — поняття, введене для позначення всіх видів творчого використання алюзійного інтонаційного матеріалу з метою семантичного збудження свідомості реципієнта. Головне призначення АМТ — налагодити асоціативні зв'язки між усіма ланками художньої комунікації «композитор-виконавець-слухач» завдяки посиленню герменевтичного імпульсу твору і наданню реципієнтові більш-менш чіткої «асоціативної адреси» — конкретної або завуальованої (для загалу чи посвячених). Заявлена в АМТ авторська мотивація на підвищення семіотичності й контактності музики продукує алгоритм сприйняття жанрово-інтонаційного матеріалу крізь призму віддзеркаленого першоджерела, яке стає свого роду архетипом твору (у лінгвістичному розумінні архетип як «вихідна форма для подальших утворень» [1, с. 64]).

Сформулюємо критерії типологізації, які дозволяють визначити як специфіку, так і системну єдність всіх типів АМТ:

1. Об'єктна специфіка асоціативного тексту з точки зору **музичного джерела**, залученого до його організації: це може бути тема, твір, загальні категорії музичного мислення — стильові та жанрові моделі, т. ін. (детективний сценарій АМТ часто розгортається навколо емблематичних символів культури: загальновідомих тем, епохального чи авторського стилю, жанру з його конкретним структурно-семантичним інваріантом (М. Арановський) та «жанровим стилем» (А. Сохор), інтонаційно-змістовних лексем та ін. — все це покликане активізувати інтерпретаційну потенцію слухача і націлити його на усвідомлення «першого плану»).

2. Співвідношення в АМТ **рівнів відтворення і трансформації** першоджерела: акцент на першій позиції максимально уможлиблює ідентифікацію прототексту, і навпаки (наголосимо, що функція відтворення, актуалізована через принципову асоціативність музичного тексту, є найважливішою у здійсненні авторського наміру: алюзійний матеріал дозволяє оцінити АМТ як результат збереження або трансформації парадигматичної моделі; при цьому жанрово-стилістична організація прообразу у новому творі перебудовується за законами оновленої системи: перший план «органічно вписується в нову структуру і водночас зберігає пам'ять про іншу ... » [3, с. 263]).
3. Оскільки АМТ неминуче «живиться» пам'яттю та естетичними ідеалами прототексту, важливим критерієм його типологізації є **міра точності відображення** асоціативного об'єкту в музичному творі (на особливу увагу в організації АМТ заслуговує аспект назви твору).

Виходячи із характеру відтворення та об'єктно-феноменологічної специфіки алюзійного матеріалу, диференціюємо такі основні типи АМТ: цитата, квазіцитата, алюзія, ремінісценція, колаж, стилізація (авторського, індивідуального чи жанрового стилю), т. ін. Всі ці асоціативні явища давно відомі як в академічній музичній культурі, так і в музикознавчій практиці [2]. Інноваційність полягає в їх системній репрезентації, розробці аналітичного алгоритму і специфікації на прикладах.

Представимо визначення основних феноменологічних проєкцій АМТ.

**Цитата** — відтворення в музичному тексті певного фрагменту іншого тексту, «чужого» чи «свого» [2] (мелодія чумацької пісні «Ой горе тій чайці» в хораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець, цитата скомороської «Пісні про дурня» як тематичної основи Вихідного маршу царя Додона у «Золотому півнику» М. Римського-Корсакова, т. ін.).

Цитатний матеріал ініціює різні види образно-естетичного наповнення АМТ. Це може бути:

а) цитування зі збереженням чи навіть поглибленням первинного смислового навантаження прототексту (обидва варіанти спостерігаємо при цитуванні української чумацької пісні «Ой горе тій чайці» у творах А. Гаврилець «Золотий камінь посіємо» та «Віють вітри»);

б) цитування із трансформацією первинного сенсу — з поділом на серйозну і сміхову модифікацію прототексту, аж до пародійної (тема *Dies irae* в творах С. Рахманінова, весільна Слава «То не сокол совыкался» в «поганому славленні» боярина Хрущова в «Борисі Годунові» М. Мусоргського).

**Квазіцитата** — відтворення цитованого тексту з певними «хибами», які все-таки дозволяють признати адресу асоціативного матеріалу (спрощена тема «Весняних вод» С. Рахманінова або *Dies irae* в «Сатирах» Д. Шостаковича).

**Алюзія** (від латинського *allusio* — «натяк») — стилістична фігура або тема, що містить вказівку на певний, зазвичай відомий факт (текстово-музичний чи соціокультурний) і потребує значної освіченості й тонкого знання «музичної матерії» (трансформована арія Руслана «Дай, Перун, булатний меч мне по руке» з глінкінського «Руслана» в аріозо Афрона «Наше доблестное войско полно пылкости героической» з опери «Золотий півник» М. Римського-Корсакова).

**Ремінісценція** — повернення теми як спомину про неї та її смисли в іншому творі чи розділі одного твору (такі «музичні пам'ятки» дуже поширені в музиці, серед прикладів — тема царевича Димитрія в опері М. Мусоргського «Борис Годунов»: в

певних фрагментах вона працює як ремінісценція у відповідному психологічному контексті (розповідь Пимена, видіння Бориса), в інших — змінює свій емоційний тонус, стає полівалентно-містифікованою темою Самозванця).

**Колаж** — унікальна форма використання у композиторському творі фрагментів іншого твору (чужого або свого, раніше написаного). Прийом заснований на механічному об'єднанні стилістично різнорідних елементів, нерідко за принципом «диз'юнктивного синтезу» (термін О. Соломонової), як це відбувається в «*Collage-Symphony*» Л. Беріо, «*Hymnes*» і «*Opus 1970*» К. Штокхаузена.

**Стилізація** — відтворення певного стилю, епохального чи індивідуального, або «стилю жанру» (наприклад, у «Бюрократіаді» Р. Щедріна пародійне віддзеркалення жанрів барокової традиції; в «Голосінні» Вол. Рунчака досить натуралістичне відтворення істинного плачу матері за сином; в його ж «Імітації Дм. Шостаковича для 12 саксофонів» — «рівняння» на індивідуальний стиль Майстра).

**Висновки.** АМТ — досить інтелектуалізована музична субстанція, розрахована на діалог всередині комунікації «композитор-виконавець-слухач». Системні ознаки АМТ — конструктивне скріплення міжтекстових зв'язків, які забезпечують образно-інтонаційні паралелі, натяки й зіставлення інтертекстуального та навіть інтермедіального рівнів. Названі типи АМТ, незважаючи на диференціацію, іноді виявляють ознаки декількох типів, фіксуючи таким чином свій перехідний стан. Композиційна основа АМТ — певна двошаровість матеріалу, який симультанно експонує і віртуальний прообраз (асоціативну адресу — те, що відтворюється), і реальний план трансформації, що одночасно моделює і деформує прототекст відповідно до принципів порушення, відхилення від норми, недотримання «інстинкту належного».

Відповідно до цього, аналітичний алгоритм дослідження АМТ включає три головні етапи:

1. Усвідомити специфіку прообразу та його константні ознаки.
2. Визначити ступінь трансформації прообразу, характер інтеграції «свого» і «чужого», механізми і стратегію композиторської роботи з першоджерелом.
3. З'ясувати естетичний і текстологічний вимір АМТ, який визначається естетичною і текстово-зафіксованою дистанцією (відповідністю чи розривом) між двома спів-текстами асоціативного цілого — віртуальним і реальним.

#### **Список використаних джерел:**

1. Архетип. Літературознавчий словник-довідник. (2006). Вид. 2. Київ: Академія.
2. Крылова, Л. (1975). Функции цитаты в музыкальном тексте. Советская музыка, 8, 92–97.
3. Лотман, Ю. (2005). Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ.
4. Соломонова, О. (2006). И когда смеется лицо — вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга.

**СТЕПАНОК Юлія Володимирівна,**

незалежний куратор, магістр

ORCID ID: 0000-0003-3800-3349

## **РЕВОЛЮЦІЯ В СУЧАСНОМУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1990-Х РОКІВ**

**Актуальність і мета дослідження.** Нове львівське мистецтво починає свою історію після Чорнобильської трагедії 1986 року. Саме тоді в контексті перебудови створюються нові діалоги і формати взаємодії творчої молоді, що увінчується проведенням фестивалю «Вивих» 1990 та 1992 років. Активна діяльність мистецького середовища мала величезний вплив на культурну ситуацію та її розвиток в майбутньому. Формування нових жанрів і підходів, знакові події та постаті заявили про себе і зробили певну культурну революцію того часу. Художники сміливо працюють в жанрах перформансу, інсталяції, гепенінгу, ленд- та відеоарту. Важливою рисою була відсутність інституційного протистояння всередині творчого середовища. Робота з відеоперформансом, а точніше відеодокументація перформативних практик тих часів, є окремим ексклюзивним явищем — як для груп людей, так і для поодиноких авторів.

На загальному тлі вирізняється група «Фонд Мазоха» (Ігор Подольчак, Ігор Дюрич та Роман Віктюк) з епохальним твором «Мистецтво в космосі» (1993 р.), який став частиною загальної історії мистецтва центральної та східної Європи [1]. Проєкт являв собою першу в історії персональну художню виставку безпосередньо на орбіті, де експонувалися твори Ігора Подольчака, які завчасно були передані на борт космічної станції «Мир», і цей процес задокументовано на відео. Виставка пізніше демонструвалася як самостійний проєкт в рамках Міжнародного бієнале мистецтва в Сан-Паулу в 1994 році. **Висновки.** Проєкт «Мистецтво в космосі» ставив проблему існування твору поза культурним контекстом і апелював до його можливостей самодостатності, піддаючи таким чином сумніву поняття «середовище мистецтва». Втікаючи від питання, що ж є мистецтво, проєкт задавав нові: про місце експонування мистецьких творів і чи воно щось змінює. Протягом наступних років багато львівських авторів, таких як Петро Старух, Влодко Кауфман, Акувідо, Василь Бажай та Андрій Сагайдаковський, продовжили новітню революційну лінію і увійшли в плеяду значущих для історії сучасного українського революційного мистецтва постатей.

### **Список використаних джерел:**

1. Шумилович Б. (2018, 25 травня). 1993 у Львові: трансгресії та естетичні ритуали переходу. Zbruc. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/80025>.



## **ЕТАПИ ОСВОЄННЯ МАЙБУТНІМИ АКТОРАМИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ РЕГІОНАЛЬНО-МОВЛЕННЕВОЇ СПЕЦИФІКИ**

Коло тих питань, що вбирають у себе проблему слова, в театральному мистецтві досить широке та багатовимірне. Втілення на сценічному майданчику різнопланових персонажів відбувається не тільки за допомоги акторської майстерності, але й шляхом використання художнього слова. До того ж далеко не завжди сценічне слово є літературно унормованим. Мовленнєві навички з оволодіння регіональними говірками, здобуті впродовж навчального процесу, допоможуть збагатити й точно зобразити приклади драматургічного матеріалу етнографічного характеру на театральній сцені.

**Актуальність** даної теми пов'язана із запитами сучасного театального мистецтва, коли режисери дедалі частіше створюють вистави з використанням етнічних мотивів, фольклору і тим самим ставлять складні завдання перед виконавцями в процесі підготовки мовленнєвого аспекту ролі. Це, в свою чергу, спонукає переосмислити методику навчального процесу акторів у класі сценічної мови.

**Мета дослідження:** сформувати методологічний план мовно-голосового тренінгу для оволодіння основ регіонально-мовленнєвої специфіки; вказати на доцільність вивчення та введення у навчальний процес напрямку студіювання діалектного мовлення акторами драматичного театру.

Методологічний план мовно-голосового тренінгу

(для оволодіння основами регіонально-мовленнєвої специфіки)

1. Комплекс вправ для позбавлення від м'язових затисків. Цей блок вправ спрямований на тренування максимального звільнення м'язів тіла від напруження в процесі акту фонації; сконцентрованості між розслабленістю організму та одночасно зібраністю мовно-голосового апарату під час говоріння.
2. Комплекс підготовчих дихальних вправ для переходу до фонаційного звучання (координація змішано-діафрагмального типу дихання з координацією тіла). Опрацьовування фонаційного дихання здійснюється шляхом використання методу поступового ускладнення: від легких вправ (робота м'язів змішано-діафрагмального поясу в статиці) до складніших (дихання в русі із застосуванням фізичної активності), дотримуючись комбінування теплого, фіксованого, форсованого видиху. Необхідно навчитися професійного типу дихання та закріпити навик рівномірного використання повітря в процесі голосоутворення.
3. Практичні вправи з оволодіння орфоепією діалектного вокалізму: вимова голосних звуків. Тренування мелодики діалектної вимови здійснюється завдяки

промовляння голосних фонем як ізольовано одна від одної, так і в ритмічному ланцюжку в статистиці та русі з використанням тенісних м'ячів, гімнастичних палиць тощо. Практика вимови звуко-висотного, динамічного, тембрового діапазону.

4. Практичні вправи з оволодіння фонетичною системою діалектного консонантизму: вимовляння приголосних звуків. Тренування навиків вимови приголосних звуків здійснюється ізольовано та в акустичних парних модифікаціях статично, а також з фізичним навантаженням (з предметом). Мовленнєва практика діалектного консонантизму провокує до дикційної розбірливості та «зібраності» слів, що вбирають у себе мовно-утворюючу функціональність говірок.
5. Вправи-фіксації: поєднання українського діалектного вокалізму та консонантизму в звуко-сполуках, словах, словосполученнях. Закріплення основних орфоепічних навиків діалектної специфіки вимови фіксуються в звуко-сполуках, словах, словосполученнях. Доречно привчити майбутніх акторів миттєво перелаштовувати мовний апарат із унормованої усно-розмовної форми в говіркову. Тому пропонуються вправи з використанням паралельних форм загальнонародної мови. Таким чином напрацьовується жвава рухливість, моторика рухомих м'язів, що беруть участь в акті фонації.
6. Вправи на засвоєння акцентологічних, ритмомелодійних особливостей. Тренування сукупності видозмін голосових, дикційних трансформацій, які створюють акустичне сприйняття, що притаманне певним діалектам.
7. Вправи для закріплення та відпрацювання регіонально-мовленнєвої специфіки на матеріалі різних стилістичних текстів: на прикладі художньо-літературних творів з використанням поодиноких діалектних одиниць та в літературно-стилізованих варіаціях говірок; на прикладах віршованих форм. Даний вид роботи стратегічно допомагає засвоїти навик всебічного діалектного звучання в різноманітних регіональних зонах. Використання прозової та віршованої форми надає можливість майбутнім акторам доторкнутися до різножанрових форматів, що застосовуються в мистецьких інтерпретаціях на сценах вітчизняних театрів в етно-виставах фольклористичного спрямування. Корисним й ефективним стануть варіації виконання творів у тренажному варіанті (фізичне навантаження) та в художньому виконанні. Ці комплексні вправи сприятимуть закріпленню вищезгаданих методологічних принципів у процесі підготовки акторів драматичного театру.

**Висновки.** Систематичний, методологічно вивірений підхід дозволяє майбутнім акторам студіювати регіонально-мовленнєву специфіку, яка необхідна в умовах запитів сучасної театральної практики. Використання стратегічно обґрунтованого плану мовно-голосового тренінгу сприятиме засвоєнню впродовж навчання в мистецькому вищому навчальному закладі пізнання принципів та оволодінню навиками говіркової вимови, що в професійній практиці знадобляться для створення сценічних образів.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кобзар, Т. В. (2013). *Сценічна мова. Техніка мовлення*. Черкаси: вид-во Ю. Чабаненко.



2. Рудницький, Я. (1937). *Українська мова та її говори*. Львів: накладом видавництва «Рідної школи».
3. Васильев, Ю. А. (2007). *Сценическая речь: восприятие — воображение — воздействие. Вариации для творчества: Учебное пособие*. СПб.: СПГАТИ.

## **ФІКЦІЯ ЯК МЕТОД В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ І СОЦІАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОСТПРАВДИ**

**Актуальність дослідження.** Існує безліч досліджень феномену постправди і «фейкології» у сферах політики, соціальному полі та медіакомунікацій. Натомість наша робота стосуватиметься аналізу західного візуального мистецтва в даній сфері із застосуванням сучасного апарату філософії та мистецтвознавства.

**Мета** — обговорити через філософський, культурологічний, психоаналітичний, науковий апарати, фундаментальні причини і природу феномена постправди, фейк(ології), містифікації. По-друге, зробити огляд тих художніх стратегій та сучасних художників, які використовують методи містифікації, гібридні фейк-структури, парафікції в своїй творчості, і простежити, який пост-ефект та вплив дані практики мають на ті фрейми реальності, в яких вони само-презентуються.

**Теза 1. Поняття «конфігурації» А. Бадью.** Фейки на політичному чи соціальному рівнях продукуються з різних причин. Людина є закритою, самореферентною, але метастабільною системою, яка знаходиться в перманентному стані акторно-мережевого процесуального становлення. Людина існує в часі, процесі. Деякі процеси мають завершитись, щоб можна було зафіксувати, чим це насправді було. А. Бадью визначає це як *post-Event being* (вірність Події, яку дуже важко втримати). В інакшому випадку ми будемо заручниками аберації близькості, коли дистанція процесу — надто коротка, і через те спотворення реальності є неминучим наслідком. Тобто темпоральність диктує очікування, допоки конфігурація не завершиться. Пост-правда можлива як явище та існує завдяки цьому.

**Теза 2. Етика переконаності та етика відповідальності за Максом Вебером.** Перемога переконаності над реальністю здобувається завдяки технологіям і ситуативності постправди. Для Вебера це протиставлення було пов'язано з опозицією чистого морального кантівського вчинку, що не припускає зацікавленості і включення наслідків у свій визначальний мотив, і «етикою відповідальності», заснованої на включенні наслідків дій. Для того щоб діяти відповідно до власного переконання, потрібно повністю виключити для себе інших. Тільки після того, як ми виключили зі свого вчинку весь навколишній світ, ми будемо здатні до дії.

**Теза 3. Постправда за своєю структурою нагадує про ідею неавтономного твору мистецтва: вона також партиципаторна та контекстно залежна.** Однак, на відміну від авангарду, постправда ніколи не розкриває умови свого продукування. Це приховування умов власного виробництва і дає їй якість істини, в яку потрібно повірити.

Істина повинна змінювати свій зміст і розпадатися на частини, які не збираються разом. У цьому сенсі постправда відрізняється від кантівського твору мистецтва з його цілісністю форми, де кожен елемент відповідає іншому і є автономним об'єктом по відношенню до глядача. Навпаки, постправда має елементи монтажу.

**Теза 4. П. Слотердайк / І. Будрайтскіс / С. Шуріпа про дифузний цинізм.** Коли людина зголошується прийняти власні підозри щодо неістинності існуючого порядку речей в якості норми. Всюди неправда, всюди — маніпуляції, але давайте спокійно жити з цим усвідомленням. Люди переставали вірити звичним ідеологіям, спостерігалось відчуття, що істини все одно нема, і найкращим вибором в цій ситуації є вибудова власного мікросвіту. Цей дух дифузного цинізму є предок постправди, яку ми можемо наочно спостерігати зараз.

**Теза 5. Соціологія постправди та інструменти виявлення. Лі Макінтайр.** Лі Макінтайр, американський вчений, який досліджує тему постправди, писав: «Питання не в тому, щоб визначити, яка теорія правди істинна, а в тому, щоб зрозуміти, чому люди підривають, витісняють правду». Backfire ефект, ефект Данінга-Крюгера, ефект повтору, когнітивні спотворення.

**Теза 6. Поняття «парафікції» К. Ламберт-Бітті.** Парафікція, на відміну від чистої фікції, яка задіяна в літературі, театрі чи кіно, не є чистою вигадкою. На відміну від заснованих на фактах, але вигаданих світів історичної фантастики, у парафікції реальні та / або уявні персонажі та історії перетинаються зі світом, яким він живе, тобто вона є такою, що має інструменти для конструювання реальності. Парафікція як перформативна версія «документального повороту».

**Теза 7. Огляд найбільш актуальних і релевантних художніх практик, що задіюють метод фікції у своїх роботах.** Валід Раад, Atlas group, група Yes men, Майкл Блум, Юзеф Рабоковський, група Zero-61, Агнешка Польська, відео «The Garden», присвячене Павлу Фрейслеру, Оскар Давіцкі, Збігнєв Лібера, Гюберт Черепок, проєкт «ALAS».

**Теза 8. Розуміння метода фікції в естетиці Ж. Рансьєра.** Фікція в епоху естетики визначає моделі того, як подаються факти та форми зрозумілості, які стирали межу між логікою фактів та логікою вигадки (фікції). Написання Історії та написання художніх текстів підпадають під той самий режим істини.

**Висновки.** В останні десятиліття філософія та гуманітарні науки фіксують перехід до режиму постправди як на соціальному, так і на політичному полі. Сучасні художники реагують на цей зсув у своїх практиках і виявляють проблематичні зони методами фікції та парафікції, що є релевантним з огляду на політичну ситуацію та трансформації в естетичному полі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Шурипа, С., Будрайтскис, И. (2019). Постправда — истина на рынке. Художественный журнал, 109.
2. Бадью, А. (2014). Малое руководство по инэстетике. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета.
3. McIntyre, L. (2018). Post-Truth. The MIT Press Essential Knowledge series.
4. Lambert-Beatty, C. (2009, Summer). Make-Believe: Parafiction and Plausibility, Vol. 129, 51–84.

**ТАРАНЧЕНКО Олена Георгіївна**

професор кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського,  
кандидат мистецтвознавства  
ORCID ID: 0000-0002-8038-8927

## **А. БУЦЬКИЙ — МУЗИКОЗНАВЕЦЬ, КОМПОЗИТОР, ОРГАНІЗАТОР МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ. СУЧАСНЕ ОСМИСЛЕННЯ СПАДЩИНИ МИТЦЯ**

Сучасний стан українського музикознавства позначений активними пошуками нових методологічних стратегій у дослідженні музичних процесів і явищ. Значне розширення проблемно-змістових обріїв науки і композиторської практики в постколониальний період призвели до змін методологічної свідомості. Виклики часу спонукають не тільки до напрацювань інноваційних інтерпретаційних моделей аналізу художніх тенденцій, а й до ретельного вивчення існуючого досвіду в цій царині. Зокрема, до актуалізації надбань музикознавчої науки «ренесансних» 20-х років XX століття. Саме тоді упродовж потужного формування української наукової думки про музику розроблялись нові плідні ідеї, сміливі теорії, які у своїх передбаченнях перегукуються з нинішніми методологічними пошуками.

Одним з тих, хто активно розробляв такі методи в Україні, був А. Буцький (1892–1965) — неординарний композитор, музикант з витонченим інтонаційним слухом, блискучий піаніст-виконавець, педагог, ерудований науковець, музично-громадський діяч, організатор і реформатор системи музичної освіти в Україні. Його життєва доля сповнена енергії творення новітньої культури, щоденної наполегливої праці, драматичної напруги і випробувань. Певний час постать і спадщина А. Буцького були незаслужено призабутими. Проте в останні роки інтерес мистецької громадськості почав зростати, особливо до його музично-театральної діяльності, місця і ролі А. Буцького в розвитку театру «Березиль», новаторської плідної співпраці з Л. Курбасом. Поступово поновлюється увага і до науково-теоретичної спадщини музиканта, яка все ж залишається недостатньо оціненою. Серед труднощів, які доводиться долати дослідникам, є відсутність особистого архіву А. Буцького, який після переїзду музиканта до Ленінграда (нині Санкт-Петербурга) було втрачено під час блокади міста в роки Другої світової війни.

Та все ж аналіз і систематизація зібраних джерел, біографічних фактів свідчать про масштаби ентузіастичної багатовекторної діяльності А. Буцького, особливо київського періоду (до 1925 року).

Митець завжди перебував на гребні процесів розбудови національної модерної культури, науки, композиторської творчості. Життєдіяльність А. Буцького спрямовувала і визначала глибоко усвідомлена ним ідея «максимально напруженого у своїй активності творчості життя». Допитливість, гострий аналітичний розум, дисципліна праці, серйозне опанування знань різних галузей науки (1915 року А. Буцький закінчив природничий факультет Київського університету і продовжив навчання на

медичному факультеті), громадянська активність визначили сутнісні риси індивідуальності митця. Одночасно значний вплив на нього як на майбутнього музиканта мало навчання в Музично-драматичній школі М. В. Лисенка. Уроки у фортепіанному класі композитора-класика, безпосереднє спілкування з ним, сама особистість Миколи Віталійовича відіграли вирішальну роль у виборі професійного шляху А. Буцького, його світоглядних позицій. Поряд із лисенковими ідеями важливе значення у формуванні А. Буцького-композитора і науковця-теоретика мало навчання в Київській консерваторії, куди музикант вступив у 1916 році (клас композиції Р. Глієра і Б. Яворського). Саме Б. Яворський — видатний музикознавець, автор теорії ладового ритму, полум'яний лектор-просвітитель — надихав і спрямовував А. Буцького в його композиторській, науковій праці, пошуках індивідуального стилю, організаційно-освітній діяльності. Твори молодого митця цього періоду позначені широтою жанрового діапазону, циклічністю, оригінальністю і символікою музичної мови. Тоді ж його заповонила музично-театральна сфера, творча співпраця з режисерами-новаторами Л. Курбасом, Б. Тягном, М. Терещенком. У плідному тандемі із Л. Курбасом А. Буцький створює музику до знакових новаційних вистав театру «Березиль» — «Газ» Г. Кайзера, «Жакерія» П. Меріме, «Макбет» В. Шекспіра.

Напруженою була і педагогічна праця А. Буцького на посадах викладача Музично-драматичної школи М. В. Лисенка, професора, а згодом і ректора Музично-драматичного інституту ім. Лисенка (1921–1925).

Потреби тогочасної культури, осмислення власної творчості в контексті сучасної вітчизняної та європейської музики стимулювали розгортання наукової діяльності митця. Озброєний ідеями філософії життя А. Бергсона, праць Е. Маха, Р. Авенаріуса, Е. Гансліка, Г. Рімана, Е. Курта, а теорією ладового ритму Б. Яворського, молодий науковець наполегливо й послідовно розробляє власні методологічні принципи пізнання внутрішніх механізмів музичного мистецтва. Він занурюється у вивчення «звукової матерії музики», її процесуальності. Глибокі знання світової музики, досвід концертно-виконавської роботи дозволили йому обґрунтувати власний погляд щодо природи і змісту музики як «мистецтва інтонацій і ритмів життя, перетворених у спеціальні звукові символи» [1, с. 14]. Розробкам таких питань присвячено праці «Музика у творчості життя», «Походження музичної матерії» та інші публікації. Подальше поглиблення цих ідей А. Буцький здійснив у ґрунтовній монографії «Непосредственные данные музыки» (1925). Її поява засвідчила зародження у молодій українській музикознавчій науці нових методологічних підходів до комплексного аналізу музичного мислення. Праця А. Буцького базується на спробі системного осмислення таких категорій, як «звукова тканина музики», «поетика музичної мови», «логіка й елементи музичного мислення», музичний твір як кінцевий результат композиторської діяльності. Саме це, на думку А. Буцького, підводить до «створення загальної картини музики як мистецтва» [2, с. 8]. Цією працею А. Буцький фактично закладає в Україні основи до створення філософії музики. Подальше ґрунтовне продовження своїх ідей науковець здійснить у докторській дисертації і монографії «Структура музыкального произведения», високо оціненою Б. Асаф'євим. Нині основні положення та ідеї наукових розвідок А. Буцького не втратили своєї актуальності. Вони суголосні сучасним методологічним пошукам когнітивних підходів до аналізу музичних явищ.

**Список використаних джерел:**

1. Буцький, Ан. (1923). Музыка у творчості життя. *Музыка*, 1, 14–18.
2. Буцкой, А. К. (1925). *Непосредственные данные музыки: Опыт введения в музыку*. К.: Госиздательство Украины.

## **РОЗВИТОК КАДРОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ**

**Актуальність.** Сучасний світ потребує встановлення розумного балансу між індивідуальними інтересами людини і потребами суспільства, у чому свою роль відіграють культура і освіта. Адже інформаційна культура має особистісно-орієнтовану спрямованість, яка формує загальне уявлення людини щодо процесів, що відбуваються у навколишньому світі, але сприймання цих процесів людиною залежить від рівня її освіченості, виховання та культури.

Підґрунтям економічного прогресу розвинених країн є концепція розвитку людського потенціалу, що обумовлює потребу інвестицій у головну продуктивну силу — людину. Зважаючи на зазначене, культура і освіта стають стратегічним ресурсом соціально-економічного, культурного і духовного розвитку суспільства.

**Текст тезису.** Досвід авангардних університетів світу та пропозиції з подолання глобальних проблем дозволяють сформулювати загальне бачення тенденцій освітнього процесу, основними складовими якого є:

- випереджаючий характер освіти відносно її практичної функції;
- підвищення якості освіти у всіх галузях за рахунок її фундаменталізації;
- підвищення індивідуалізації навчального процесу як визначальної складової освіти.

Усі загальноосвітні тенденції вищої освіти, які проявляються останнім часом, стосуються її складової — мистецької освіти. Хоча остання в інституційному плані знаходиться у функціональному колі цілісної системи освіти, але характеризується власною моделлю, основою якої є духовне виховання через творчість і яка виконує функцію естетичного виховання людини. В кінцевому результаті мистецька освіта стимулює пізнавальну та творчу активність людини у різних видах її життєдіяльності.

Зміни статусу і функцій мистецтва в сучасному суспільстві висувають нові вимоги до підготовки майбутніх митців. Водночас досягнення сучасної науки відкривають шляхи вдосконалення практики мистецької освіти.

Реформування освітньої галузі, яке відбувається сьогодні, безпосередньо стосується мистецької освіти в цілому та, зокрема, вищої мистецької освіти. В освітньому законодавстві, до прийняття нового Закону України «Про освіту», специфіка мистецької освіти не була визначена і не була окремим предметом уваги. Усе підпорядковувалось єдиній освітній структурі, яка не визнавала особливостей мистецької галузі.

У новому Законі України «Про освіту» вперше визначено статус спеціалізованої мистецької освіти, закладів мистецької освіти та умов мистецько-освітньої діяльності, що підкреслює їх специфіку та створює стимули для розвитку. Новацією для вищої мистецької освіти є введення на третьому освітньому рівні, окрім «доктора філософії» та «доктора наук», такої форми підготовки мистецько-педагогічних кадрів, як «до-

ктор мистецтва». За визначенням у Законі про освіту, це освітньо-творчий рівень вищої освіти, який є аналогічним освітньо-науковому рівню підготовки доктора філософії.

Введення цієї форми підготовки викладацьких кадрів вищої кваліфікації дасть можливість мистецьким закладам вищої освіти зберегти і розвинути творчий кадровий потенціал, стимулювати талановитих митців в якості педагогів, передавати свій досвід наступним поколінням. Це нововведення сприяє зближенню європейських і українських освітніх норм, дає змогу підвищити якість підготовки митців, має позитивну динаміку розвитку, але потребує якісного наповнення навчальних програм, вирішення методичних завдань та постійного моніторингу змісту з можливістю корекції та вдосконалення.

Актуальними питаннями дослідження проблем мистецької освіти стають питання методології підготовки фахівців на третьому освітньому рівні для галузі культури і мистецтва з урахуванням вимог державної політики у сфері освіти, міжнародних зобов'язань, вітчизняного та іноземного досвіду. Потребують розробки програми з підготовки доктора мистецтва для таких спеціальностей, як «Сценічне мистецтво», «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» та їх наповнення. Визначення оптимального терміну навчання та яким повинен бути кінцевий результат. Так як кожна мистецька галузь потребує фахівців із загальними знаннями, навичками та більш специфічними, вузькими компетенціями, це вимагає створення навчальних програм для різних секторів культури і мистецтва, на різних рівнях та у різних комбінаціях.

**Висновки.** Зміни у вітчизняному законодавстві стосовно мистецької освіти та впровадження особливої форми підготовки виконавських кадрів вищої кваліфікації, яка стане аналогом ступеня доктора філософії в мистецькій освіті, зумовили актуальність теми та її практичне значення.

Програми на здобуття ступеня «доктор мистецтва» є прийнятною альтернативою для мистецьких університетів, які намагаються вдосконалити навчальний процес і привести вимоги до підготовки кадрів вищої кваліфікації у галузі виконавських мистецтв у відповідність до міжнародних стандартів.



**ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна,**

учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України,

кандидат педагогічних наук, доцент,

старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України

ORCID: 0000-0001-9466-5350

## **МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК**

Однією з характерних особливостей сьогодення є активний культурний полілог, практична реалізація якого здійснюється шляхом співіснування в єдиному культурно-освітньому просторі різноманітних стилів і жанрів актуального мистецтва. Серед типових ознак мистецьких творів нашого часу є прагнення збереження відкритої форми твору, створення умов для інтерактивних дій аудиторії, залучення глядачів до активної участі в художньому процесі.

Важливим чинником втілення художньої ідеї в конкретну форму твору є врахування його інтертекстуальності, стрімко розвиваються різні напрями мистецької комунікації, спрямованої на культурний полілог в координатах майбутнього, сучасності та минулого. Значна увага авторів художніх творів приділяється основам національної культури поруч із усвідомленням невпинного натиску глобалізаційних процесів. Зростає прагнення залучення до мистецьких процесів новітніх технік і технологій, продовжується оновлення принципів побудови структури творів. Помітними, особливо в сфері екранних мистецтв, є інтеграційні процеси між мейнстрімом та арт-хаусом. Отже, дедалі більше час переконує нас у правомірності, соціальній обумовленості існування у сучасному художньому полі значної кількості тенденцій, напрямів і течій, які є подекуди суперечливими, контрастними, протилежними, але здатні поєднуватися, взаємозбагачуватися й гармонійно взаємодіяти в творчих проєктах сучасних митців.

Унікальність періоду, який людство переживає нині, і який суттєво впливає на авторів мистецьких творів, полягає у нівелюванні ролі одиничного — і зростання вагомості загального. Людство дедалі гостріше відчуває спільність, взаємопов'язаність суспільних, економічних, політичних та культурних завдань. Завдяки інформаційним технологіям відбуваються процеси долання географічних і фізичних кордонів, а процеси розмежування й відокремлення тих чи інших мистецьких явищ, їх інтерпретація у відриві від загальнолюдського полікультурного простору, поступаються своєю актуальністю перед прагненнями наших сучасників створити єдиний вимір мистецької комунікації.

Вищезгадані процеси є знаковими для нашого часу і нині відбуваються фактично у всіх різновидах мистецтва, де креатори та їх цільова аудиторія стають співавторами і свідками народження нових знаків, символів, форм та методів творення, що знаходить своє вираження у новій — переосмисленій і трансформованій відповідно до сучасних суспільних процесів семантиці різних мистецьких мов — трансформованій, переосмисленій нинішніми реаліями і вимогами часу. Згадані

процеси мають безпосереднє відношення до наукових пошуків у сфері мистецтва і мистецької творчості.

На важливості обрання відповідних, обґрунтованих методів наукового дослідження в процесі аналізу художніх процесів, які реалізовано в сучасних мистецьких практиках, останнім часом зауважують вітчизняні науковці, серед яких назвемо М. Губаренко, М. Дьоміна, О. Клековкіна, Н. Корнієнко, Т. Кара-Васильєву, О. Олексюк, О. Самойленко, С. Тишка, Г. Чміль, І. Юдіна та інших. Вченими здійснено ґрунтовний аналіз культурологічних та мистецтвознавчих підходів до встановлення методологічного апарату наукового дослідження, його параметрів, предмету, методів та принципів організації і проведення в сучасних соціокультурних умовах.

Разом з тим, існуючий стан наукового осмислення багатьох явищ мистецтва залишається дещо ускладненим. І не лише з тієї причини, що об'єктивність отриманих даних наукового аналізу сьогоднішніх мистецьких процесів може бути сумнівною з точки зору наявності у суб'єкта здійснення дослідження власного, суто індивідуально-авторського підходу до вияву наукових фактів, а отже — їх суб'єктивна оцінка, що природно притаманне будь-якій людині і зумовлене рівнем і якістю фахової освіти, індивідуальними якостями, оцінками, вподобаннями тощо.

Переконані, що коріння небезпечної системної помилки, якої часто припускаються сучасні автори наукових досліджень гуманітарної сфери, сягають у намагання останніх занадто ускладнити наукові тексти, вжити максимально можливу кількість запозичених термінів, які мають доступні і зрозумілі аналоги в межах рідної мови, що ускладнює сприйняття авторської думки, а подекуди — заважає і самому авторові побудувати логічну і впорядковану структуру роботи.

Отже, вважаємо, що для успішного розвитку подальших наукових розвідок в галузі мистецьких практик, вивчення їх ролі і місця в загальній структурі, історії розвитку культури, мистецтва, необхідно більшою мірою спиратися на такі філософсько-естетичні концепції, які б враховували пріоритетність і перспективність духовного вектору розвитку загальнолюдської культури в цілому, і кожної особистості зокрема. Необхідним є також стимулювання у дослідників мистецької сфери прагнення пізнати не лише дух і сутність явищ, а й коректно сформулювати об'єкт, предмет, мету і завдання роботи. Гостроти набуває і формування у майбутніх дослідників вже на початкових етапах здійснення науково-дослідної роботи вміння розкрити власні думки та узагальнення у формі, яка б відповідала предмету дослідження, а також дотримуватися такого стилю наукової роботи, який дозволив би максимально ясно, логічно і послідовно висвітлити авторську думку і донести її до сприймаючих.

## **СКУЛЬПТУРНИЙ СЕМІНАР «АЗБУКА» В ТВОРЧОСТІ О. СУХОЛІТА ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ**

Остання чверть XX століття — це рубікон, який перетнуло мистецтво України, вступивши в період її незалежного розвитку. «Перебудова» наприкінці 1980-х відбувалася не лише в соціально-політичній сфері, це була також перебудова художнього мислення, яка, як не дивно, не слідувала, а навіть передувала політичній «перебудові». Ціле покоління художників, а точніше, їх творчість сигналізувала, що зміни вже наступають.

У контексті цього періоду ім'я Олександра Сухоліта не останнє у списку художників молодшої генерації. Очолений ним проект «Азбука» відмічений у багатьох мистецтвознавчих публікаціях як новаторський.

З моменту проведення першого скульптурного семінару «Азбука» та його звітної виставки минуло вже понад чверть століття. Незважаючи на такий далекий відрізок часу, дослідники знову і знову повертаються до проекту «Азбука» та «Ієрархії простору», щоб описати атмосферу того моменту в українському мистецтві, коли будь-які ідеї художників могли бути втілені в життя.

Група з п'яти молодих художників-скульпторів: О. Сухоліта, Р. Кухаря і С. Дзюби (всі з Києва), О. Рідного (Харків), А. Полоника (Донецьк) — об'єдналася на початку 1990-х, щоб, за їхніми словами, заново навчитися скульптурі. Одномумці згуртувалися ще протягом культових пленерів у м. Седневі у 1988 та 1989 роках, а пізніше, у 1992 році, почали працювати на ділянці перед київською майстернею Олександра Сухоліта. Варто сказати, найменш активним учасником був Сергій Дзюба, тому, вірогідно, в деяких джерелах його ім'я до даного гурту одномумців не входить. Дзюба приєднувався періодично, скоріше як колишній однокласник. І був залучений у проект як філософ-опонент, головним завданням якого було створення об'єму не скульптурного, а ідейного, парирування у філософських дискусіях з іншими учасниками. Скульптори шукали відповіді не в книгах, а в далеких епохах та власних відчуттях. Ці пошуки знайшли візуальне вираження в проектах «Азбука», «Ієрархія простору» (1992), «Золоте теля» (1994), «Модульний простір» (1994). Кількість учасників у ньому постійно змінювалася, тому остання із цих виставок була персональною для О. Сухоліта.

Створення після закінчення академії проекту під назвою «Азбука» було спробою переосмислити отриману освіту. Всі учасники проекту закінчили КДХІ (лише Олександр Рідний закінчив Харківський художньо-промисловий інститут) та мали спільну, майже ідентичну професійну базу, без якої навряд чи міг би реалізуватися їхній задум.

Незважаючи на традиції, які плекали (і досі шанують) в Академії, саме вона була одним з осередків змін в мистецтві того часу. Політика «перебудови» і «гласності» відкрила перед скульпторами, до того обмеженими рамками ідеології, нові можливості, дозволили по-іншому працювати з формою. Слова *modern* і *contemporary art* перестали бути забороненими для використання і осмислення. Але варто зазначити, що модернізму як окремого явища у мистецтві Радянського Союзу не було. Через закриті для інформації і формалістичних течій кордони на цій території довгий час основним офіційним методом залишався соціалістичний реалізм. Проте в стінах академії з другої половини 1980-х, традиційні суспільно-політичні теми поступаються більш затребуваним — ліричним. Молоде покоління спробувало протиставити героїчному — романтичне, типовому — одухотворене, монументальному — камерне [2]. Останнє десятиліття минулого століття стало для українського мистецтва періодом пошуків та експериментів, які вершили не старші покоління, а молоді митці: О. Ройдбурд, Т. Сільваші, А. Савадов, О. Голосій, В. Трубіна та інші. До цього списку внесемо й імена О. Сухоліта, О. Рідного, Р. Кухаря, А. Полоника та С. Дзюби, адже їх сумісна праця привнесла нове в поняття скульптурної виставки та української скульптури загалом.

Спогад про симпозіум, організований групою під назвою «Азбука», відзначений фактично в кожній книзі і статті про українську скульптуру кінця ХХ століття. Слова Сухоліта зафіксувала у своїй статті 1993 року про київську скульптуру Людмила Лисенко: «...мистецтво доходить зараз до таких тонких вібрацій, що їх просто неможливо відчутти. Художники віддаляються один від одного. Мені здається, мистецтво сьогодні повинно творитися колективними зусиллями» [3]. Такий колектив і було зібрано.

Для свого проекту скульптори обрали просту і символічну назву: «Азбука». Ідеєю «Азбуки» і її завданням за словами Сухоліта «було зрозуміти початкові форми, як вони працюють» [1]. В процесі проведення практикумів все міфологізувалося, територія майстерні і двору походила на місце археологічних розкопок, де кожен знайдений чи створений предмет був цінним як музейний експонат. Художники стали наслідувати доісторичну епоху, зверталися до архаїки і первісного мистецтва. Вони намагалися побудувати, за їх словами, «модель ідеальних уявлень про структуру простору» (авт. — з інтерв'ю з О. Сухолітом), тобто створювали схему побудови світу з реальних об'єктів, як слово із літер.

Результатом семінарських практикумів стало пізнання ієрархічних сфер естетичного у фізичному просторі. Якщо семінар «Азбука», що проходив на території майстерні, нагадував розкопки, то наступний «Ієрархія простору» завершився виставкою.

Виставка «Ієрархія простору» відкрилася 1 грудня 1992 року і тривала сім днів, подібно до семи днів створення Землі, описаних у Біблії. Напрацювання з майстерні були переміщені у виставковий зал на вул. Горького (сьогодні Антоновича) 102–104 — галерею «Київ». Художники не підписали жодну з представлених робіт, а своїм виглядом виставка відсилала думки до мистецтва архаїки, наскальних розписів і перших примітивних скульптурок-ідолів. Це була подорож у доісторичну епоху, у час, коли творився світ.

Формуючи ієрархію простору, художники розмістили на різних рівнях кам'яні глиби різного об'єму та форми, на підлозі лежали капітелі, кам'яні блоки — прообрази древніх саркофагів, височіли вертикальні стовпи-колони, а на тонких металевих

підставках розміщувалися невеликі фігурки і каміння з наскрізними отворами. Відсилки до різних історичних епох і країн перетиналися в цьому проекті наскізно: Древній Єгипет, Греція, романська і давньоруська пластика.

Скульптори розклали виставку на сім етапів, які легко співставити із сімома днями творення світу з Книги Буття. Тобто семінар проходив сім днів, сім днів інстальвали об'єкти. Кожен наступний день — додаткова сфера, нова зміна життєвої ситуації. Коли скульптори вперше зайшли в простір, було темно. У перший день було інстальоване світло і вирішено його пластичне значення у просторі. Другого дня художники осмислювати простір, його геометричні параметри. Завдання третього дня — з'явилися перші об'єкти. Так щодня надбудовувалась нова сфера, щоб простір отримав значення не фізичного, а естетичного. Сьомий — день відкриття, коли всі змогли побачити працю скульпторів. Кожна з цих видозмін була зафіксована у каталозі до виставки, де схематично подано знак кожного дня і подано його значення. Тобто це був одночасно і перформанс, і виставка скульптури, і велика просторова інсталяція.

Отже, проект-семінар «Азбука» цілком закономірно вписано в історію нового українського мистецтва кінця XX століття. «Ієрархія простору» (1992) репрезентувала погляд скульпторів на світ через призму вивчення естетичного наповнення простору. Скульпторами «Азбуки» керувало прагнення зрозуміти магічну природу естетичного, упорядкувати і вибудувати нові співвідношення, знайти золотий перетин.

#### **Список використаних джерел:**

1. Desiateryk, D. (1996). *Systema Sukholita*. Den. Retrieved from <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/sistema-suholita>.
2. Lysenko, L., & Protas, M. (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva / Skulptura* Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho, 802-827.
3. Lysenko, L. (1993). U poshukakh zahublenykh zv'iazkiv. *Obrazotvorche mystetstvo*, (2), 22–25.

**ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна**

провідний науковий співробітник

відділу мистецтва новітніх технологій ІПСМ НАМ України

ORCID ID: 0000-0002-2836-8611

## **ОНЛАЙНОВІ СВІТИ ПРОЕКТУ «VR КОЛАЙДЕР» В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА І КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**Актуальність.** Проблеми методології аналізу та оцінки мистецтва новітніх технологій лежать не тільки в полі відсутньої інфраструктури в Україні, яка б забезпечувала континуум функціонування, розвитку і репрезентації мистецтва новітніх технологій, відсутності фахової періодики, а відтак, і професійного дискурсу, який гарантував би процеси його осмислення і контекстуалізації, але й загострюються завдяки галопуючим темпам розвитку новітніх технологій, зміні форматів програмного забезпечення і тим радикальним змінам у світі в рамках функціонування алгоритмічного суспільства та глобальному перетіканню в онлайн-ову парадигму в умовах пандемії. Авторський проект «VR Колайдер» (Оксана Чепелик) з моменту свого створення на онлайн-платформі Mozilla Hubs випробовує всі складнощі просування творів мистецтва новітніх технологій, їх невидимості в українських реаліях.

**Мета.** Сформувати професійну обізнаність щодо онлайн-ових світів проекту «VR Колайдер», його архітектурної структури, контенту та смислів крізь призму методології аналізу мистецтва новітніх технологій, виявити його критичний і трансформаційний потенціал та його значення у динаміці сучасного культуротворення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Проект мав реалізовуватися в рамках мистецької резиденції ZK/U — Центру мистецтв і урбаністики в Берліні з дослідженням «міста» і фінальною виставкою з низкою імерсивних інсталяцій, але в результаті пандемії відбулося переформатування в дослідження теми «Міста і кордони», що проводилось за підтримки Програми Гете-Інституту «Культура в русі: регіональний мобільний фонд в регіоні Східна Європа і Центральна Азія». А великий онлайн-овий VR-проект створювався за підтримки УКФ. Можливість реалізації проекту в онлайн-овому віртуальному просторі виникла нещодавно, адже компанія Mozilla запустила у відкритий доступ Hubs — соціальну мережу, засновану на технології WebVR. Наразі мережа не містить функціональності, притаманної Facebook та іншим схожим майданчикам, бо Mozilla розглядає Hubs як експеримент, що слугує розвитку нової технології. Що ж особливого в технології WebVR? Користувачі можуть проводити зібрання, концерти і конференції у просторах Hubs. Кожен користувач, обравши собі аватара, матеріалізується у віртуальній кімнаті, де здатен пересуватися, спілкуватися через мікрофон і транслювати промови. Він може запросити долучитися до свого простору друзів, відправивши їм посилання. Експерименти з VR-технологіями тривають вже досить давно, але досі одна обставина залишалася незмінною, а саме, для користування будь-яким VR-пристроєм був потрібний спеціальний додаток. Натомість, WebVR дозволяє користувачеві зануритися у вірту-

альний світ, просто клікнувши на посилання. Mozilla Hubs підтримує всі основні моделі VR-окулярів та шоломів, однак доступ можливий і через смартфон або комп'ютер за підключення до Інтернету і браузера. Хоча технологія перебуває у першій фазі розвитку, Mozilla активно продовжує експериментувати, залучаючи сторонніх розробників. Уже запропонована розвинена система створення аватарів та готовий інструмент для модифікації особистого простору. Технологію WebVR 1.0 було оприлюднено 1 березня 2016 року. Активна робота над версією 2.0 WebVR API велася спільними зусиллями фахівців Mozilla, Google і Microsoft. У жовтні 2017 року Mozilla додала в браузери підтримку змішаної реальності, а в лютому 2018 року — можливість запуску VR-додатків на Unity. Втім, платформа Mozilla Hubs має низку обмежень щодо можливості демонстрації великої кількості відео контенту, об'єктів і кімнат, створених в Unity. І саме ці обмеження виявилися перешкодою на шляху створення імерсивних просторів з текучими середовищами і текстурями. Тому подібні виклики в проекті «Колайдер» довелося долати за допомогою інших засобів і підходів, створюючи архітектурне середовище, що не просто було б придатне до експонування відеозображень, але й витворювало б нелінійний часо-простір, що є об'єктом дослідження онлайн-проекту «VR Colliden», розробка якого відбувалася за підтримки Sensorama Lab, а презентація за сприяння Carbon, що опікується розвитком медіа-арту, організувавши Carbon Media Art Festival 2019.

Був вибудований цілий світ — платформа, що зависла над планетою Земля, яка вловлює вібрації часо-простору <[hub.link/YgkQoSe](http://hub.link/YgkQoSe)>. Платформа об'єднала різні фази авторського проекту «Колайдер», починаючи з перших досліджень подій, які відбулися в публічних просторах міст і які вплинули на наш сьогоднішній світ: вбивство президента Джона Ф. Кеннеді на Ділі плаза в Даласі 1963 року, путч в Москві 1991 року, Лос-Анджелеський бунт 1992 року, Помаранчева революція на Майдані Незалежності 2004 року та багато інших міст і подій, з містом Прип'ять включно, яке 1986 року опинилося в Чорнобильській зоні, оточене кордоном. Це — своєрідний сателіт, що, в свою чергу, є низкою платформ, таких як платформа Піраміда/Зворотній Зиккурат, платформа Подвійний Мьобіус, платформа Колайдер і простір Прип'яті. З платформи Колайдер містки ведуть до площадок з мапами: ліворуч з містами, що межують з нашим «гарячим» кордоном на Сході України: Слов'янськ і Маріуполь, а праворуч — з містами, що розташовані ближче до кордону з ЄС на Заході України: Луцьк і Ужгород, і містом Берлін, що був розділений кордоном з 1961 року до 1989 року сумнозвісним Берлінським муром, спорудженим за наказом керівництва СРСР.

У проекті є референції до 6-вимірного простору Калабі-Яу, що під'єднаний в квантовому вимірі в кожній точці нашого 3-вимірного простору, які вибудовують діалог між квантовою фізикою і соціальними світами, між колізіями в мікросвіті, коли фізичний колайдер досліджує зіткнення елементарних часток, і колізіями в макросвіті — в урбаністичних просторах. Йдеться про складні стосунки з історичним часом, його сприйняттям і осмисленням. Геополітичні колізії, об'єднані в проекті: вбивство ерцгерцога Фердинанда Гаврилом Принципом в Сараєво 1914 року, що слугувало приводом для початку Першої світової війни, і подальшою зміною мапи Європи, розпадом Австро-Угорської імперії і утворенням нових держав, і не завершеним розпадом Російської імперії, обстріл Національної бібліотеки в Сараєво 1992

року, як початок Сербсько-Боснійської війни, коронація князя Ніколи I 1910 року в Цетинє, колишній столиці, і утворення держави Чорногорія, яка проіснувала до 1918 року, локації військово-морського флоту в Которі епохи Тіто, якому вистачило сили протистояти Сталіну, інспіровані протести в Подгориці 2015 року проти вступу Чорногорії в НАТО (яке вже відбулося 2017 року), невідомі нам протести в Алмати 1986 року і події Революції Гідності на Майдані Незалежності 2014 року. Роза на фасаді платформи Колайдер — це відсилка до готичних соборів, бо йдеться про поворот до середньовіччя, адже цивілізаційні норми вже не працюють, коли сила виявляється переважуючою у вирішенні міжнародних проблем.

**Висновки.** Проект «VR Колайдер» — це відповідь на питання, як вивести VR технології із зони розваг і зробити онлайн платформу місцем, що інтенсивно провокує думки. Проект розроблений на межі дисциплін: сучасного мистецтва, дигітального мистецтва, новітніх технологій, історії, політики і архітектури, де інтегровано багато мистецьких практик, що конвертувалися в комплексний культурний продукт. Нова реальність, яка сьогодні вимагає від нас багатьох змін, стала запорукою піонерської роботи, яка поєднує й історичні ретроспекції, і сьогоднішній час, і новітні технологічні тенденції, а також емоційну атмосферу у проекті «VR Колайдер».

Проект працює з цілою низкою понять: мультимедійна культура, аудіовізуальні експерименти, відеоарт, нет-арт, дигітальне мистецтво, саєнс-арт, глітч-арт, мережеве мистецтво, VR технологія — віртуальна реальність як один із видів комп'ютерно-генерованих реальностей. Щодо мультимедійних явищ, яким є проект «VR Колайдер», виправданим є синергетичний підхід, адже він передбачає множинність сценаріїв подальшого розвитку.

Характеристиками проекту «VR Колайдер» виступають інновативність, інтерактивність, перформативність, інтердисциплінарність, мережевість, трансформативність, контекстуальність. Це медіа мистецтво, що працює з урбаністичним простором, з його соціально-комунікативною, гуманітарною і протестною складовою.



## **КУЛЬТУРА НЕЗГОДНИХ В СРСР У 1950–1970-І РОКИ**

Культура незгодних в СРСР виникла на тлі антропологічного кризису другої третини XX століття, філософської «відлиги», міжконфесійного діалогу, політичних та художніх процесів, що відбувалися у 1950–1970-і роки у світі.

Культура незгодних в СРСР розвивалася паралельно офіційній культурі. Творча діяльність покоління «шістдесятників» була пов'язана з державними інституціями культури, займаючи свою нішу в літературі, монументальному мистецтві, видавничій діяльності, театрі, кінематографії тощо.

Життя і творчість діячів культури, незгодних з офіційно прийнятою в СРСР естетикою та поетикою соціалістичного реалізму, мислителів-дисидентів були досить добре відомі в Європі та Америці. Їхні твори публікувалися у радянських державних та «підпільних» і зарубіжних видавництвах, однак це мало тяжкі, часом трагічні наслідки для самих авторів. Культурні події в СРСР широко висвітлювалися у зарубіжних ЗМІ. Зв'язки та співробітництво з міжнародними фотографічними інститутами та потужний рух фотоаматорів, що склався у 1950–1960-і роки, були передумовами розвитку «гуманістичної» та «суб'єктивної» фотографії в Радянському Союзі.

Неформальні художні рухи в СРСР розвивалися найчастіше незалежно один від одного, виходячи з особливостей місцевого контексту, зберігаючи при цьому загальні риси культури незгодних. Створення таких неформальних мистецьких рухів, як «Другий російський авангард» («Московські ліві»), «Другий одеський авангард», «Литовська фотографія», «Харківське літературне-художнє коло», «Харківська фотографія», «Московський романтичний концептуалізм», «Газа-Невська культура» та інших, відбувалося на кордонах окремих галузей культури та народної творчості.

Паралельне існування офіційної та «підпільної» (неофіційної) культури в Радянському Союзі тривало як під час зарубіжних виставок, так у виставкових просторах СРСР. Перші несанкціоновані владою спроби представників неофіційних художніх рухів в УРСР вийти в публічний простір для демонстрації своєї творчості відбулися у Харкові (1965) та Одесі (1967) фактично без втручання влади. Проведення «Бульдозерної виставки» у Москві (1974) стало політичним актом, привернуло увагу світової громадськості до проблеми свободи слова та свободи творчості в СРСР.

В результаті спільних дій радянських діячів культури, зарубіжних ЗМІ і міжнародних громадських організацій стало можливим здійснення напіввизнаної радянською владою культури незгодних і комунікації із закордонними мистецькими інституціями (наприклад, «Бієнале незгодних» у Венеції 1977 року, тощо).

## **ВІРТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА: ТЕНДЕНЦІЯ VS ВИМОГА ЧАСУ**

**Актуальність і мета дослідження.** З середини ХХ століття розпочався процес активної інтеграції цифрових технологій у сферу мистецтва. Це призвело до кардинальних змін як в художньому мисленні, а й в характері сприйняття аудиторією творів мистецтва, що репрезентуються в нових форматах та передбачають нові засоби комунікації.

В кінці минулого століття в музейних практиках зародилась тенденція оцифрування експонатів задля їх збереження. Популяризація власних колекцій шляхом їх розміщення в мережі стало активно застосовуватися провідними музеями світу. Серед перших прикладів застосування віртуальної реальності у сфері мистецтва, саме музеям належить значна роль.

Н. Маньковська розглядає віртуальну реальність в мистецтві насамперед як створене комп'ютерними засобами штучне середовище, в яку можна проникати, змінюючи її зсередини і відчуючи при цьому реальні відчуття [3; 4]. І це штучне середовище, що на перших етапах свого існування зображує, копіює реальний світ, надалі починає впливати цю реальність.

На думку П. Вайбеля «подібно вченим, які мріють створити досконалу цифрову модель всесвіту, сучасні митці мріють про цифрову модель мистецтва, твори якого могли б створюватися виключно за допомогою комп'ютерних обчислень» [2, с. 127]. Означене підтверджується, окрім зразків віртуальних мистецьких проєктів, прикладами генеративного мистецтва та експериментами зі штучним інтелектом з метою побудови твору на алгоритмічній основі.

У просторі віртуальної реальності реципієнт стає свідком, або співучасником процесу творення, модифікації та репрезентації твору. В.В. Бичков та Н. Б. Маньковська [1] вводять терміни, що розмежовують означені два різновиди участі реципієнта: презентативний (в рамках віртуальної реальності) та інтерактивний Virtual art. Навіть в рамках презентативної віртуальної реальності, музейні експозиції перестають бути усталено статичними. Глядач може наближатись до певних фрагментів творів, вільно переміщатись музейним залом, мати необмежений час для споглядання творів мистецтва. Інтерактивний Virtual art передбачає безпосередню участь глядача та вплив його дій на подальші події в цій віртуальній реальності. Подібне розділення здійснила й 3. Сколота — з точки зору різниці сприйняття реципієнтом цифрового художнього образу, вона визначає два його види: пасивний (в медіапросторі) та активний (у кіберпросторі) [5].

В умовах сьогодення віртуалізація, як одна з ключових ознак сучасності, впливає на мову культури, провокуючи зародження нових естетичних концепцій. З огляду на динамічність цього явища, воно потребує подальшого переосмислення, аналізу та систематизації. Наразі ми лише можемо констатувати, що створюється нова реальність, що обмежена лише свідомістю та уявленнями митця.

**Висновки.** Цифрове мистецтво стало проміжним етапом на шляху до віртуалізації мистецтва і культури в цілому, адже саме технології дозволили митцям освоїти віртуальний світ та відтворювати в ньому власну реальність. В умовах сьогодення віртуальна реальність стала однією з домінантних форм існування художник творів. Безперечно, означене вплине на подальше функціонування мистецьких практик та дасть поштовх для зародження новаційних гібридних форм та жанрів в мистецтві.

**Список використаних джерел:**

1. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. (2009). Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях. Москва: Ифран.
2. Вайбель П. (2011). Мир — переписываемая программа? Москва: Медиаком
3. Маньковская Н., Могилевский В. (1997). Виртуальный мир и искусство. Архетип, 1, 57-61.
4. Маньковская Н.Б. (2000). Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя.
5. Сколота З. Н. (2014). Цифровое искусство как проявление виртуализации культуры, Social Science Journal. (Европейский журнал социальных наук), МИИ Наука, Москва, 8, 2, 379-385.

## **МУЗИЧНІ ЗАПИСИ У ФОНДАХ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО. КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Функціонування та дослідження фонозаписів у сучасному звуковому просторі є актуальним, але малодослідженим напрямком у мистецтвознавчій науці. Кожний запис, зроблений в той чи інший період, є важливим документом епохи. Він підтверджує або спростовує, або посилює і унаочнює цінність того чи іншого виконавця, переконує в необхідності збереження фоноархівних документів, сприяє їхній соціокомунікативній функціональності.

Музичні записи, що зберігаються у фонофонді Українського радіо — найбільше сховище аудіозаписів в нашій країні. Вони важливе джерело вивчення та популяризації творчої спадщини визначних діячів національного і світового мистецтва.

Фонодокументи — це грамофонні, патефонні платівки, магнітофонні записи, а в останні десятиліття цифрові записи на різних носіях — разом із епістолярними, мемуарними архівними матеріалами вже давно стали важливими джерелами у наукових розвідках.

Від наявності і, власне, збереження таких матеріалів залежатиме наше уявлення, а тим паче наступних поколінь, про найяскравіші сторінки українського музичного мистецтва, його «звукової історії».

Музичні фонди Українського радіо нараховують десятки тисяч найрізноманітніших записів. Переважна більшість з них це записи класичної української та зарубіжної музики та фольклору. В них зафіксовано труд кількох поколінь виконавців: артистів, художніх колективів, а також звукорежисерів, звукоінженерів, звукооператорів та працівників музичних редакцій, які організовували цей процес. Проблема функціонування фонозаписів, як фонодокументів епохи в широкому сенсі, має важливе не лише художньо-естетичне, а й соціокультурне значення, адже сприяє розвитку й інтеграції звукової спадщини в сучасному комунікативному середовищі.

Фонотека Українського радіо — це своєрідний архів-музей, де за допомогою плівки (чи запису на іншому носії) можна перенестись в будь-який момент історії музичної культури, відчути неповторний «смак епохи». Їх нараховується десятки тисяч записів.

Велику частину складають фондові, або студійні записи, тобто здійснені стаціонарно в студіях Українського радіо. Уперше вони були зроблені у 40-х роках минулого століття і складають найчисельнішу групу фондів.

Іншу групу фонодокументів репрезентують трансляційні записи музичних творів, які було зроблено під час концертів чи спектаклів. Саме вони дають можливість проаналізувати й оцінити розвиток концертно-театрального життя Києва та інших міст України, документально підтвердити мистецькі події та заходи конкретно-історичного періоду.

Велику групу фондів складають записи, переведені з грамплатівок на магнітофонну плівку. Тут здебільшого зосереджено фонодокументи виконавців першої третини ХХ століття. Серед них записи видатних українських співаків С. Крушельницької, І. Алчевського, О. Петрусенко, М. Менцинського, О. Мишуги та багатьох інших майстрів, які гідно представляли українське виконавське мистецтво в Україні та за кордоном. Вони становлять не лише велику художню, а й історичну цінність. Звичайно, недосконалість технічного запису, здійсненого на початку століття, не дає повної уяви про красу голосів видатних співаків і музикантів минулого. Однак наявність такого документального запису, використаного, наприклад, в радіопередачі, присвяченій Е. Карузо або Е. Ізаї, набагато посилює привабливість цього запису для радіослухача.

Що ж до легендарних постатей в українському музичному мистецтві початку ХХ століття, а також 20-х–30-х років, то тут доводиться лише констатувати, що, на жаль, далеко не все, що хотілось зафіксувати — фіксувалось, що треба було зберегти — зберіглося.

Рідше у фондах УР зустрічаються записи з приватних архівів, переведені на сучасні носії та відреставровані на належному технічному рівні.

Зараз можемо лише здогадуватись, чому магнітофонна плівка, так само як і кінострічка, фіксують тільки окремих діячів культури в тих чи інших ситуаціях. Наприклад, представлено лише незначну кількість записів Михайла Донця; досить скромним є жанровий вибір репертуару Оксани Петрусенко. Зберіглося лише кілька прижиттєвих аудіозаписів Миколи Лисенка, зроблених на початку століття, де він акомпанує співачці Олені Петляш. І, на превеликий жаль, жодного запису В. С. Косенка. А це справді шкода, бо у 30-ті роки ХХ століття, наприклад, С. В. Рахманінов здійснив багато записів і як піаніст, і як диригент. І записи ці зроблені на досить високому технічному рівні — тодішня техніка давала таку змогу.

Отже, фонди Українського радіо є одним з найбільших зібрань музичних фонозаписів видатних митців минулого і сучасності. Будь-який фонодокумент з часом набуватиме значення важливого компонента комунікативної системи, що передбачає різні форми його застосування. Успішне функціонування цього фонду багато в чому залежить від належних умов зберігання, реставрації (перенесення на цифрові, сучасні технології), що, своєю чергою, сприятиме посиленню їх культурно-історичного значення і, відповідно, подальшого наукового вивчення.

## **ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК ІЗ МИСТЕЦТВОМ**

Невід'ємною частиною сьогодення стали інформаційно-комунікаційні технології та глобальна мережа Інтернет. Вони сприяли діджиталізації суспільства та активному використанню поняття «віртуальна реальність». Окрім того, термін набув міждисциплінарного статусу і міцно закріплюється у багатьох сферах діяльності людини. Хоча його чітке визначення і досі формується та має різні контексти залежно від сфери використання та взаємодії.

Виникає потреба більш глибокого дослідження цього поняття та визначення його взаємозв'язків із мистецтвом.

Поняття «віртуальна реальність» широко увійшло у науку та культуру у 80-х роках ХХ століття для позначення специфічного середовища: особливого просторово-часового континууму, створюваного за допомогою комп'ютерних програм. Віртуальна реальність як художній феномен це складна система, що самоорганізується як певне специфічне середовище та сприймається чуттєво (візуально-аудіо-гаптично). Як середовище, що створюється за допомогою засобів комп'ютерної техніки та повністю реалізується у психіці того суб'єкта, який її сприймає (або активно діє у ньому). Співставивши із класичним мистецтвом, віртуальні арт-світи в ідеалі орієнтовані не на зображення форм та образів з реального життя, а на їх вільне моделювання, що претендують бути цим самим «життям», такими, що самоорганізуються у складній нелінійній психотехногенній системі: людина — комп'ютер — мережевий просторово-часовий континуум. Однією з умов, однак, такого сприйняття має бути постійне збереження творцем свого справжнього «Я», відчуття дистанції між реальним «Я» і віртуальним. Тільки в цьому випадку віртуальна реальність може претендувати на статус феномена мистецтва і брати участь в акті естетичного досвіду.

Слід підкреслити, що віртуальна реальність, яке б трактування не вкладалося у це поняття, обов'язково передбачає залучення людини. Власне, в цьому відмінність терміну «віртуальна реальність» від «комп'ютерної реальності» як «реальності, що моделюється з допомогою комп'ютера», «можливого світу» як варіативної моделі реального світу (широко використовувана в логіці концепція, що походить від Г. Лейбніца).

Цінним є також дослідження О. Пієне, який розглядає та наголошує на правильному тлумаченні терміну «мистецтво та технології». Він оглядає його як інтегровану форму мистецтва, яка розвивалася, приблизно, протягом останніх 70 років (починаючи відлік від віртуальної роботи Наума Габо, *Kinetic Construction, Berlin, 1920*). «Мистецтво та технології» є результатом «вкладених» внесків мистецтва, науки та техніки або, ще краще, художників, вчених та інженерів (а також промисловості, бізнесу тощо).

Звертаючись до робіт І. Грасслера та М. Тапліка, які розглядають розвиток та стверджувальний характер творчості, народженої у віртуальній реальності, слід зазначити, що вони беруть за основу «Техніку сенсорного симулювання навколишнього середовища», основними елементами якої є: творчий процес (Virtual Creativity), інструменти VR та інструмент Віртуальне креативне середовище (Virtual Creative Environments). Перший містить у собі функцію залучення до підготовки творення Віртуального креативного середовища (VCE), генерування та втілення нових ідей. Автори визначають, що митець керується певними Правилами дизайну для проектування VCE. Для перевірки власної методики інструмент було застосовано на практиці. Залучені проходили дві фази творчого процесу (підготовка та генерація індивідуальної ідеї) та застосовували Virtual Creativity для створення VCE для втілення своїх ідей. Тобто застосування новітніх технологій стало одним із засобів втілення творчого задуму.

Про те, що технології фундаментально змінюють нашу свідомість, сприйняття світу та художні засоби, якими ми користуємось, зазначає Лев Манович у інтерв'ю від 2018 року. Він згадує Маршала Маклюєна («Розуміння медіа», «Галактика Гутенберга»), який співставляє лінійне мислення, лінійний нарратив із мозаїчною електронною свідомістю, у якій сприйняття відбувається разом і водночас паралельно. Для Льва Мановича технічний детермінізм все ж ближчий за позицію людина-творець, людина вирішує, а технології це лише інструменти.

Отже, із впровадженням комп'ютерів та Інтернету взаємозв'язок фізичного та віртуального світів змістився. Нині існують твердження, що віртуальні творчі середовища не замінюють фізичні, але природа, місцеположення та функції останніх вже змінюються. У мистецтві віртуальна реальність створює як великі виклики, так і великі можливості, залишаючи завжди міцний зв'язок та корелювання між усіма вимірами людського буття.

#### **Список використаних джерел:**

1. Graessler, I. (2019, August 5–8). Supporting Creativity with Virtual Reality Technology. *International Conference on Engineering Design*. Delf: ICED19, 2011–2020.
2. Piene, O. (1992). Art-and-technology: recent efforts in materials and media. *MRS Bulletin*, 1, 18–23.
3. Бычков, В. В. (2006). Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. *Иф РАН*, 2, 32–60.
4. Кирик, Т. А. (2004). *Виртуальная реальность: сущность, критерии, типология*. (Дис. канд. филос. наук). Омск.
5. Манович, Л. (2018). *Новые медиа*. Режим доступу [https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S\\_gIU](https://www.youtube.com/watch?v=j6FpG8S_gIU)

**ШКЕПУ Марія Олексіївна**

головний науковий співробітник

відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України,

доктор філософських наук, професор

ORCID ID: 0000-0003-0210-4674

## **КОЛІЗІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ МЕТОДОЛОГІЇ У ПРОСТОРІ РОЗМИВАННЯ СЕМАНТИКИ КУЛЬТУРИ**

Остаточною деформацією історії доби «постмодерну» актуалізується необхідність обґрунтування методології розв'язання антагонізмів об'єктивної й суб'єктивної реальності у дилемності історії та культури. Сучасна ж методологія замкнена у просторі «аналізу культури», підходу до її природи не тільки з засад «різних точок зору», але з розрізнених логічних засад. Ця методологія сформувалася під час диференційованого підходу до диференційованої культури, що обумовлювалося збереженням метафізики Нового часу. З одного боку, суперечність застосування такої методології до феномена культури, який у XX столітті постає зовсім не в картезіанському чи беконовському варіанті реальності, виглядає невиправданим. З іншого боку, на початку власного пізнання (і навіть самопізнання) будь-який феномен проходить через етап «логічного розщеплення». Відносно феномена культури такий етап обумовлювався збереженням суспільно-практичних засад, які, у свою чергу, зберігають і диференційовану мозаїку культури.

Проте інформаційна ера потребує принципово нового підходу до виявлення фундаментальної траєкторії історії і культури як явищ єдиної сутності. Виникнення культурології як самостійної області пізнання обумовлювалося розумінням появи певних історичних детермінант, що стали необхідними для наукового розв'язання історичних суперечностей, які унаочнилися після Другої світової війни. Але уся сукупність «точок зору» щодо методології дослідження культури залишається диференційованою «безліччю правд». Необхідний інтегральний метод теоретичного конституювання культури у самосвідомість людства і такий метод може бути істинним за умов іманентності фундаментальному закону розвитку всесвітньої історії як історії істинності розвитку людини.

Оскільки філософський метод є формою саморуху змісту (Гегель) у його сутнісних самовизначеннях і об'єктивно заданий способом власної саморефлексії, то підміни взаємозалежності форми філософського методу і категорійних самовизначень його універсального змісту прийомами підведення реальності до інтерпретаційних схем, які не корелюються з прогресіями об'єктивного розвитку, постають примиренням філософії і культурології з регресивними реаліями сьогодення.

Якими об'єктивними причинами обумовлюється криза сучасних методологічних основоположень філософії культури? Перша причина носить онтологічний характер і пов'язана з тим, що під час інтеграції наук принципово змінюється зміст фундаментальності: фундаментальність наук і філософії Нового часу була обмежена саме їх диференціацією, а фундаментальність інтегрованого знання про світ співпадає зі змістом абсолютної основи світу у моністичній тотожності матеріального і



ідеального, мислення та буття. Склалася унікальна ситуація співіснування несумісних параметрів належного й реального, коли перед новим змістом фундаментальності всі системи знання розгубилися, з чим пов'язані штучні конструкції нової методології за формальним розумінням синтетизму, який поступається у категорійному відношенні апріорно синтетичному методу І. Канта. Більш глибокою причиною цієї проблеми виступає те, що процес інтеграції наук відбувається у неадекватній для нього ситуації, коли дуалізм історії не тільки зберігається, але й поглиблюється, провокуючи ситуацію збереження вичерпаної диференціації наук при необхідності її подолання.

Злиття «предмету» суспільного пізнання і життєдіяльності з об'єктом (об'єктивною реальністю), яке відбувається в просторі інформаційних технологій, являє собою універсалізацію підстави тотожності мислення й буття в її гранично атрибутивному значенні. Інтеграція наук вже не вміщується у простір логічного поля методології окремої науки. Культурологічна методологія і являє таку інтегральність, котра не може бути синтетичною сумарністю сфер пізнання, а повинна бути їх діалектичною єдністю у кожному конкретному випадку, адже *істина конкретна*. Йдеться про утворення принципово нового теоретичного розуму, принципово нового типу вченого, необхідною модальністю мислення якого був би універсальний спосіб рефлексії реальності й конструювання логіки її культурного розвитку. Проблема складна через поширення сумарного підходу на природу універсальності, ототожнення її з дурною нескінченністю, що веде за собою виникнення нового скептицизму й агностицизму.

Друга причина методологічної кризи відноситься безпосередньо до культурології і пов'язана з тим, що консервація обмеженого і функціонального розуміння «культурення» соціуму і історії поглиблює дуалізм сутності вже на рівні розриву матеріальної й ідеальної сфер культури. Але у культурному просторі додання дуалізму основи світу і його підстав не існує похідних теоретичних проблем — усі ці проблеми володіють загальним «логічним полем» у значенні виведення способу сходження основи всезагального розвитку в індивідуальний розвиток всезагальної основи.

Третя причина зумовлена розламом сучасної суб'єктивності, котра не знаходить себе позитивним чином у постмодерністському хаосмосі і постає розірваністю основи класичного і посткласичного часів. Людина живе в усіх вимірах і в той же час не живе в жодному з них. Ця — одночасно гіпертрофована і мозаїчна — суб'єктивація розірваної основи й об'єктивація розірваної суб'єктивності унеможливають трансформації наукового мислення на індивідуальне надбання й на метод творчості історії за законами культури. У такому разі культурологічна методологія вимушена оперувати людиною як знеособленим об'єктом і маніпулювати її можливостями. У просторі посткласичної належності такий розлам постає камінням спотикання усіх без виключення соціально-історичних проривів. З одного боку, він актуалізує і повинен мобілізувати філософську методологію у її психологічних, естетичних та моральних сенсах, з іншого боку — сфера раціонального віддає такі сенси випадковості й нестійкості мотивації сенсу життя.

Отже, проблема культурних трансформацій основи історії і методології її дослідження пов'язана з необхідністю розуміння інтеграції меж наукового і філософського знання і подолання таких меж у просторі логіки розвитку культури в людині й людини в культурі.

Постановка проблеми трансформації культури в історії отримує свій науковий статус разом із: а) вичерпанням змісту становлення класичної основи історії у її найбільш загальному категорійному вираженні; б) з об'єктивною необхідністю трансформації теоретичної категорійності всезагального на принцип культурної життєдіяльності конкретної людини. Оскільки сучасна історія не тільки не пододала відчужений дуалізм класичного становлення, але й актуалізувала його у нових ірраціональних вимірах, трансформації культури в історії потребують доведення до окультурення основи безпосередньо суб'єктивованої історії. У зв'язку з цим виявлення концептуального й методологічного поля розв'язання суперечності історії і культури на сутнісному рівні пов'язане з виявленням змісту фундаментальної суперечності становлення абстрактних універсалій культури, яке вимагає подолання диференційованого і усталення інтегрованого підходу до її філософських рефлексій.

Втілення такого методологічного підходу зумовлюються наявністю поліфонічної семантики суспільних просторів-часів у сучасній історії, накладанням на них еволюційних (лінійних), ре-еволюційних (трансгресивних) і власне «постмодерністських» параметрів. Залежно від такої поліфонічності проблемність філософської методології у дослідженні культурології набуває характеру «суперечності у суперечності», що є парадоксальною і одночасно позбавлена практичного критерію істинності. Тому подолання концептуальних суперечностей і методологічних парадоксів представляється можливим за умов доведення до єдиної основи категорійних параметрів класичної і сучасної методології через актуалізацію діалектичного методу, який повинен бути інтегрованим з частковими методами пізнання культури.

**ЮДКІН-РІПУН Ігор Миколайович**

провідний науковий співробітник

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України,

доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

ORCID ID: 0000-0002-4616-302X

## **ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ**

Відомо, що зміст художнього тексту незрівнянно ширший від т. зв. латентної інформації, яка виявляється засобами дискурсивного аналізу (пресуппозиція — мовчазні передумови, імплікація — приховані сенси, інференція — висновки для компетентного досвіду). Збереглося свідчення Л. Толстого в листі до М. М. Страхова від 26.04.1876 р., за яким *«мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим»* [1]. Цілісність і повнота тексту єдина може виявити зміст, але вона визначається «чимось стороннім», невиявленою сутністю, і це приводить до проблематики, яка висувається в останні роки в т. зв. глибинних дослідженнях (deep studies — глибинне суспільство, глибинна історія): виявлення суті, що визначає явища, що піддаються спостереженню.

Джерело такого підходу становить феноменологія, спрямована саме на дослідження глибинного змісту (практично використана у біології — фенотип і генотип). Глибинна структура сходить до морфологічного (неоплатоністського за походженням) поняття внутрішньої форми (архетипу). Основна феноменологічна процедура заглиблення у зміст становить сходження від абстракції до конкретики, долання абстракції як вихідного моменту (завжди наявного, як відзначив Г. Гегель ще в ранньому (Єна — Бамберг, 1807) творі «Хто мислить абстрактно?»), зняття апіорних передумов — т. зв. «утримання», яке позначається словом того ж кореня, що й епоха як позначення історичної конкретики. Результатом стає ейдетична редукція як **побудова ейдетичного образу** предмету («назад до речей» Е. Гуссерля, конкретизація Р. Інгардена), позначеного незвідним до інших виразів т. зв. «залишком» (residuum) змісту.

Відповідно в суб'єктно-предикатній будові тексту виступає **примат суб'єктної перспективи** (персонажі, учасники дії, авторські образи, адресати тощо), що узгоджується із загальним принципом активності суб'єкта як носія глибинних можливостей (в т. ч. не виявлених) на протигагу актуалізованим ознакам предикатів. Потенціал, як основа суб'єкта, за своїм визначенням містить заперечний, негативний момент (можливість — не здійснене / не здійснення), звідки впливає внутрішнє розрізнення самих можливостей, **диференціація потенцій** як глибинних альтернатив (зокрема як **епіфеномени** — тіньові супутники виявлених феноменів). Така диференціація невизначена, амбівалентна, стаючи відкритим конфліктом з актуалізацією в предикатах, а в межах суб'єктного простору виявляється як інтенціональність. Іntenції суб'єкта виявляють його польову структуру (центр — периферія) як відцентрові сили

(т. зв. «суб'єктна центрифуга») в мотиваційному аспекті (як антитеза автоматизму). У когнітивному аспекті інтенціональність постає як абстрагування предмету від цілеспрямовання.

Перший безпосередній наслідок диференціації потенцій та інтенцій становить множинність самих суб'єктів тексту (мультиплікація персонажів літературного тексту, множення точок зору, ракурсів спостереження etc.), що у феноменології постає як **інтерсуб'єктний простір** комунікації. Насамперед тут виникає образ Іншого (alter ego), звідки виникає **дистанція**, бар'єр для долання. Поняття Іншого розширюється і поширюється на зовнішні щодо тексту реалії буття, які повинні бути відображені в тексті. Діалектика відображення об'єктивного світу суб'єктивним полягає в тому, що подання зовнішнього предмету здійснюється вивертанням назовні внутрішнього простору тексту як **інверсія**, проекція на Іншого, ідентифікацією текстових елементів як відсилань до об'єкту. Наочний приклад — побудова глибини площинного зображення, де двомірні лінії перетворюються на просторові, а перспектива будується ротацією (ефект «уявного циркуля»). Таке **конституювання Іншого** в межах тексту веде до **зростання розмірності** (об'ємність образу): в музиці, зокрема, такий ефект пов'язаний з прихованим багатоголоссям та міжголосовими (діагональними) зв'язками. Ейдетичний образ тексту тут окреслює відношення до того, що віддалене від тексту, перетворенням матеріалу самого тексту.

**Дистанція** між текстом та зовнішнім, іншим об'єктом як основна властивість ейдетики викликає необхідність опосередкування, яким з феноменологічного підходу є інтерпретація — особливий вид рефлексії. **Ейдетика передбачає екзегетику**. Ефект далекодії закладений в самій суті ейдетики як відношення до Іншого, звідки виникає **медіум** — інтерпретатор як посередник. Ейдетична інтерпретація постає як абстрагування і конкретизація змісту, де вихідним моментом є індивідуація (абстракція ізоляції) як властивість текстових суб'єктів без генералізації предикатів (експозиція vs. дефініція І. Канта, ідея vs. поняття Г. Гегеля, непредикативні визначення А. Пуанкаре, партиципація Л. Леві-Брюля). Це дає підстави залучати засоби інтуїціоністської логіки, де вихідним моментом стає герменевтичне відношення «ціле — частини» замість «рід — вид» у предикації: у мовознавстві, відповідно, пара мероніми / голоніми (імена частин — цілого) альтернативна до пари гіпоніми / гіперніми.

Циркуляція між цілим та частинами («герменевтичне коло») передбачає насамперед **парцеляцію** тексту, відособлення частин, співвіднесеність яких з цілим спирається на **циклізацію** — осмислення їх як замкнених утворень. Це виявляється через **деталізацію** оповіді як знаряддя її ідіоматизації, що насамкінець перетворює назви на імена власні — ейдонім як основу ейдетичного образу. Циклізація тексту в герменевтичній інтерпретації, своєю чергою, веде до утворення всебічних **зворотних зв'язків** (рекурсії) деталей, їх взаємних посилянь (дейксис). Цим визначається така ейдетична абстракція тексту, як ритм (натомість гармонія абстрагується від хронотопу). Відбувається **діагоналізація** тексту перехресними зв'язками вздовж периметричних та діаметральних осей, що забезпечують його інтеграцію. Це веде до вивертання цих внутрішніх взаємин, їх інверсії назовні як основи творення ейдетичного образу іншого, що здійснюється вже через перехід до евристики з її кроками осциляції, коливання між різними можливостями вибору («евристичний лабіринт»). «Конститую-

вання» Іншого, його ейдетичний образ постає як евристичне відкриття через проходження лабіринту. Як герменевтична циркуляція, так евристична осциляція є **корекцією** образу, його наближенням до предмету в інтерпретації, що спирається на загальний **метаморфізм** тексту. В основі його перетворення лежить елементарна ротація, переміщення елементів, випробування нових взаємин, що зростає до інверсії та проекції назовні.

Граничний випадок предметів для побудови ейдетичного образу становлять історичні реалії як своєрідний текст («історія як книга»), що відзначається особливими властивостями: 1) **тотальність**, повнота (само пізнання історії належить до історії; поодинокий, синхронний акт мовлення становить шаблінку в розвитку діакронії мови); 2) **унікальність**, незвідний залишок (у феноменологічній термінології) історичної події (відтак історія — предмет ідіографії, тлумачення ідіоматичних сенсів); 3) опосередкованість історичного досвіду (на противагу природничим безпосереднім спостереженням), відмежованого часовою дистанцією. Остання обставина особливо істотна, оскільки історія має справу завжди з непрямыми свідченнями, які потребують адекватного опису — т. зв. екфразис предмету (зокрема, опис мистецького твору), що може розкритися лише через інтерпретацію. Відтак **екфразис та екзегеза** становлять вихідний момент пізнання історичних джерел. Ідіографія дає підстави тлумачити події як **сліди** глибинних сил. Наслідок вимоги тотальності полягає, зокрема, в обмеженості інтертекстуальних зіставлень (ризик «висмикування» фактів і перетворення тексту історії на центон з цитат). Основу ейдетичного образу історії становить **епоха** та, зокрема, когорта (суб'єкти однієї генерації) як альтернатива крайнощам («події — порох історії» — Ф. Бродель; «немає історії, є біографії» — Р. У. Емерсон).

Отже, вихідна проблема осягнення глибинного змісту розв'язується через побудову ейдетичного образу шляхами абстрагування і конкретизації. Інтерпретація стає посередником долання дистанції між образом та предметом.

#### **Список використаних джерел:**

1. Еремін, М. (1978). Подробности и смысл целого. В Мире Толстого: Сб. статей. Москва: Советский писатель, 221–247.

**ЮР Марина Володимирівна**

провідний науковий співробітник

відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України,

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ORCID ID: 0000-0003-3487-1480

## **ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ В КОНТЕКСТІ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ**

Сучасний світ надзвичайно нестійкий та вразливий у межах гібридного інформаційного простору та політики, оскільки пропагандистська діяльність стала масштабним інструментом впливу на сприйняття реальності людьми, підмінюючи дійсні цінності на фальшиві через фейки та обман. Нав'язана Росією гібридна війна в Україні показала, що сучасні методи ведення війни змінилися, і поряд з військовими діями активно застосовуються технології маніпуляцією інформацією, а поширений через телебачення «підготовлений контент» формує у масового споживача хибне уявлення про реалії. Опиратися цим технологіям вкрай важко. Гібридна політика і війна означила загальносвітову кризу міжнародно-правових норм та правил співіснування, а ведення бойових дій на території України вплинуло на готовність громадян до її захисту та підтримки, тих чи інших змін, що вирішують локальні та загальні проблеми, сприяють поступу держави. Україна циклічно проходить етапи розвитку та занепаду і як маятник прямує в бік прогресу або регресу. Геополітичні ігри та бойові дії, що ведуться на території України, не залишають без відповіді на своїй ділянці фронту художників, діячів мистецтва у різних галузях. Сьогодні про ці події знято фільми, написано книги, видано альбоми з портретами героїв, створено багато художніх робіт, в яких прочитується меседж: війна це смерть, біль, страждання, безправ'я, зневіра. Ця тема вимушено актуалізована в сучасному мистецькому просторі — від створення вузькопрофільних музеїв, експозицій виставок до репрезентації власного відношення до неї митців.

Тема війни була притаманна ідеологічно мотивованому соцреалізму, ідеологеми якого символізували «перемогу»; в сучасному її гібридному виді не має мети завершення, вона тягла у часі й виснажлива у людських ресурсах, оскільки поширюється не лише через бойові дії, а й через фейковий контент на широку аудиторію. 2014 року художник І. Гусєв створив масштабну серію живописних полотен «Агенти часу», «Лицарі революції», «Слов'янський світ», «Збирач Всесвіту», застосувавши «цифровий шум» (Glitch) до зображення, частково деформуючи його, чим означив межу реального та ірреального, посилюючи відчуття зміни світогляду людини штучними, ілюзорними цінностями. Боротьба за цінності стала важливою інформаційною політикою, зокрема й на передовій мистецького фронту, що демонструють твори Х. Гайдамаки «Вартові рідної землі», М. Журавля «Битва за Україну», «Ми просто йшли...», «Повернені до...» з образами та поезією Т. Шевченка, В. Немирі «Під захистом», О. І. Мельника «Дзвонар», Н. Литовченко «Україна в огні», О. Домбровської «Люди-Барикади» та інших.

Для багатьох молодих митців Революція гідності, війна на Сході, окупація Криму означила контекст їхньої творчості, свідомий вибір художньої рефлексії. У цих реаліях важливою стала репрезентація героїв сучасного часу — воїнів-захисників. У картині «Важкий шлях» М. Альперович, інтерпретуючи подію повернення воїнів на фронт, показує момент їх переходу через Центральний залізничний вокзал, що стає символом відправної точки цього нелегкого шляху. Це типова ситуація останніх семи років війни, і художник показав не лише своє ставлення до цих подій, а й людей, які були в даному місці, проводжаючи солдат. Він передав емоційний стан та сконденсовано тривожне передчуття тих, хто йде, і тих, хто проводить. Зображені в контражурі воїни і темна дорога перед ними означили потужний рух справжніх героїв.

Події в Україні призвели до переосмислення історії, культури, буття. Самоідентифікація на тлі геополітичних процесів стала тією основою, на якій зароджувалося нове сприйняття та розуміння України як держави, її розвиток в європейському вимірі, здобутий суверенітет. Рецепція культурного простору існування людини визначила концепцію живописного твору (триптиху) «Періодизація часу» С. Дорошенко. В ньому постало питання цінності людського життя в трансцендентному вимірі — від зародження світу до майбуття, тому в творі взаємопов'язані такі концепти, як культурна пам'ять людини в ремінісценціях минулого, ідентифікація та усвідомлення себе в теперішньому, передбачення та розуміння майбутнього, яке не має чітких контурів. Частина триптиху названо — «де було вчора», «що сьогодні», яке є «завтра» (відрізане і відділене), відмінною є стилістика вираження концептуальної ідеї, топографія художнього простору, в якому головний дискурс — життя та смерть. У першій частині зображено сучасне місто у вигляді топографічної карти на тлі контекстуалізованих мотивів еволюції Світу — риб, як символу Христа, Адама і Єви, наскальних розписів, перовців кульбаб. Нашарування різних у часі та просторі форм буття, як палімпсест, репрезентує новий устрій на культурному перетині загальнолюдських, національних, індивідуальних, духовних цінностей. У цьому контексті важливою є історична пам'ять, нівелювання якої стає наслідком війни, візуалізованої в центральній частині триптиху, руйнацією життєвого простору людини, імітованими вибухами, реальними гільзами, від яких марковано траєкторії пострілів. На цьому тлі життя і страждання людини переплітаються з Христовою хресною дорогою, що веде до Храму Божого. Образ людини на тлі створеного нею міста стирається, залишаються факти і уривки з минулого, розірваність і неясність сьогодення, неможливість бачити і знати все, що відбувається. Документація фактів та важливість людських вчинків впливають на завтра, поки не означене в часопросторі. У просторі третьої частини триптиху своєрідно візуалізована смерть у формі цятки на темному тлі, яка уособлюється як завершення та початок.

Своє розуміння драматичної ситуації сьогодення передав у поліптиху «Українська молитва» молодий художник Д. Коваль, апелюючи до таких концептів, як пам'ять, молитва, віра, родина, традиції. У поліптиху ірреальність переплітається з реальністю, життя зі смертю, що увиразнено ритмізованими архітектурними формами, на тлі яких здійснюються «ефірні» потоки молитви, що йдуть від людей. Образ предків на фото у рамках символізують зв'язок поколінь, їхня роль важлива у продовженні роду. Тому художник зобразив у центрі чоловіка й жінку з закритими очима, які звертаються до Бога у молитві, щоб завершилися страждання. Образ жінки з квітами

в руках символізує переродження, надію на життя. Але воно швидкоплинне, що демонструє картина із зображенням черепа в руках дівчинки. Циклічність та подвійне кодування є смислоорганізуючою основою живопису, а дискретний ритм та імпресіоністична манера увиразнюють переходи станів.

У неоднорідному, часто політизованому інформаційному просторі людині складно віднайти верифіковані дані чи правдиві меседжі. Таке агресивне середовище підіймає питання екзистенційного буття людини у ньому. Ця проблема сьогодні активно осмислюється в різних галузях знань, водночас вона цікава й молодим митцям, в фокусі яких постає навколишній світ і місце в ньому людини. Мисткиня О. Цапко в картині «Війна», що має не пряме значення, показує ентропію сучасного буття через різноспрямований рух людей, які в пошуку сенсу життя. В уявному ландшафті, майже в центрі, вона розмістила чорне коло як символ зневіри, до якого повернуті або йдуть люди, що здатні бачити світ в лише темних тонах. Їхні силуети уніфіковані й вирізняються кольорами, протилежний рух демонструють окремі постаті, що вийшли за межі впливу кола або відвернулися від нього. Ці траєкторії показують, що кожна людина завжди має вибір куди рухатись в прогресивному чи регресивному напрямі, означуючи цим свій сенс життя. Тож така візуалізація теми екзистенції демонструє її важливість у сучасному контексті буття та власне відношення до неї молодого мисткині.

Отже, швидкоплинні процеси в сучасному житті, пов'язані з глобалізацією, гібридною інформаційною політикою та війною, конкуренцією, залишають все менше місця для самоусвідомлення та самоідентифікації людини, для якої визначальними у власному житті стають цінності, традиції, культура. Ці процеси знаходять відображення в чисельних творах українських митців, які сучасною художньою мовою доносять нові ідеї та смисли.



**ЯКОВЛЄВ Микола Іванович**

доктор технічних наук,  
професор, віце-президент  
НАМ України  
ORCID ID: 0000-0003-0007-0976

## **ПЛЮСИ ТА МІНУСИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ РИСУНКУ НА ВІДДІЛЕННЯХ ДИЗАЙНУ**

Через пандемію коронавірусу відбулися певні зміни в організації навчального процесу в закладах освіти. Не оминула така ситуація і мистецькі заклади, де у навчальних планах підготовки майбутніх фахівців художні дисципліни — рисунок, живопис, композиція займають пріоритетні головні позиції. Традиційно вважалося, що навчальний процес мистецьких спеціальностей не може бути дистанційним. Так до недавнього часу і було. Зокрема, в художніх закладах живописці, графіки, дизайнери, архітектори, як правило, навчалися в системі спеціалізованих кафедр або майстерень провідних митців виключно в умовах стаціонарного режиму. Але так сталося, що час поставив всіх перед фактом необхідності ведення занять в дистанційному режимі. Відкидаючи організаційно-технічні проблеми, треба сказати, що найбільші складнощі становлять методичні питання. Для прикладу прокоментуємо процес викладання рисунку для студентів відділень дизайну. Традиційно склалося, що програма вивчення рисунку формувалась за принципом від виконання простих вправ типу зображення геометричних фігур, гіпсових моделей, натюрмортів до більш складних і, як правило, закінчується малюванням з натури голови, поясної фігури чи постаті натурника. В такому процесі протягом багатьох років, особливих змін не було. Причин цьому достатньо. По-перше особливо ніхто не переймався питанням: навіщо дизайнеру рисунок? По-друге, викладачі рисунку майже без винятку є випускниками живописного чи графічного факультетів, яких готували до образотворчої діяльності. Більшість з них не повною мірою ознайомлені з дизайнерською практикою, точніше — з повним циклом виконання дизайнерського проекту. Типова відповідь: а як можна без рисунку? Дизайнер, перш за все — художник, треба! Але на запитання чи потрібно штудіювати студентам-дизайнерам постановки натюрмортів, зображати портрет натурника, чи оголену постать людини — відповіді однозначної не буде.

В мистецькій освіті як закон звучить твердження, що рисунок є основою художньої освіти. Саме академічний рисунок вважається головним у навчанні, він базується на досить тривалому вивченні натури, на системних знаннях щодо анатомії зображуваних форм, теорії перспективи, засобів візуалізації пластичних особливостей, використанню засобів і властивостей композиції тощо. Викладання рисунку як фахової дисципліни передбачає забезпечення майбутніх дизайнерів теоретичними знаннями і практичними навичками реалістичного зображення, різних засвоєння прийомів, які врешті решт мають формувати професійні якості, творче мислення,

загальний естетичний рівень. Тобто названі вище вимоги носять універсальний характер і ніяк не пов'язані з суто специфічними прикладними питаннями професії дизайнера.

Тут варто нагадати які функції має виконувати рисунок в сучасному дизайн процесі. Основними типовими завданнями рисунку в дизайн-процесах вважаються:

- графічний аналіз аналогів і прототипів;
- фіксація вихідних структурно-габаритних даних щодо проектного виробу;
- наочно — сценарне моделювання експлуатаційної ситуації;
- антропометричний аналіз проектних варіантів майбутнього виробу;
- дослідження шляхів стилізації форми, формування банку можливих проектних ідей;
- моделювання цілісної об'ємно-просторової структури форми виробу;
- графічне моделювання пластичних особливостей окремих елементів;
- графічне моделювання конструктивно-технологічних особливостей виробу;
- пошук тектонічного вирішення візуального образу проектного виробу;
- натурно-масштабне ескізування зон оперативного управління;
- контрольний порівняльний аналіз альтернативних проектних варіантів;
- демонстраційний варіант остаточного проектного рішення.

Як бачимо, лише останнє завдання безпосередньо пов'язане з представленням художньо-графічного образу майбутнього виробу, всі інші завдання графічно супроводжують проектні етапи розробки форми.

При традиційному ручному проектуванні демонстраційний варіант остаточного проектного рішення був завершальним, від якості якого залежало остаточне рішення стосовно подальшого масового випуску такого виробу.

В сучасних умовах використання комп'ютерних технологій в проектній практиці ручна демонстраційна графіка вже практично не використовується. Потужні пакети програм здатні виконувати вищезазначені операції відтворювати будь-які за геометрією і конструкцією форми, виконувати графічне моделювання наперед зазначених властивостей поверхні виробу, демонструючи безмежну палітру пластичного, декоративного чи кольорового вирішення, будь-якого стильового спрямування.

Таким чином реальність дистанційного навчання загострила проблему ревізії навчальних планів і програм з вивчення рисунку. Не секрет, що значна кількість навчальних годин на штудіювання натури є не виправданою, отримані знання і навички в реальній практиці сьогодні виявляються мало потрібними. Разом з тим, сьогодні необхідно, щоб навчальні програми включали питання типу: рисунок як засіб формування проектних ідей; рисунок як пошук шляхів реалізації таких ідей; рисунок як основа моделювання споживчого попиту майбутнього виробу і т.п. Отже час довів, що раціонально підійти до визначення змісту курсу рисунку як в кількості годин, так і змістовному їх наповненні плані. Передбачити при цьому умови стаціонарного та дистанційного навчання, при яких має бути максимальним ефективним очікуваний результат.

## **МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ МАРКУВАЛЬНОЇ ГРАФІКИ ОСВІТНІХ ЗАКЛАДІВ**

**Актуальність проблеми:** Із входженням України в міжнародний освітній простір перед вітчизняними вищими навчальними закладами постали завдання, пов'язані безпосередньо з посиленням конкуренції на міжнародному та національному рівнях, а саме: динамічними змінами потреб суспільства; питаннями економіки, екології; оновленням підходів до організації діяльності, залишаючись при цьому на сталому принципі збереження власних соціокультурних традицій.

Поступ окреслених тенденцій спонукав до введення змін в управління освітніми закладами, наданні та просуванні освітніх послуг. Конкуренція ВНЗ за найліпший якісний склад вимагає оновлення традиційних та застарілих методів, впровадження маркетингових підходів, PR технології. Сьогодні важливою передумовою успішного розвитку ВНЗ справедливо вважають свого роду особливий знак якості — корпоративний образ. Тому на етапі створення такого образу особлива увага приділяється професійним аспектам його проектування, точніше — художнім якостям не тільки знака, а всьому комплексу корпоративної маркувальної графіки.

Досліджуючи мистецькі тенденції у розвитку маркувальної графіки, зокрема для ВНЗ, було опрацьовано низку літературних та інтернет джерел. Розгляд праць, дотичних до обраної теми, дозволяє стверджувати, що науковий інтерес дослідників, значною мірою, зосереджено на питаннях, пов'язаних із загальними закономірностями розвитку освітньої галузі; формуванням бренда як явища; еволюцією основних атрибутів бренда; зростанням впливу маркетингових стратегій на перспективи розвитку освітніх закладів. Так, наприклад, відомий фахівець з маркетингу та стратегічного планування І. Мільберт у своїй праці “Еволюція брендів та роль брендингу в постіндустріальній економіці” [1] характеризує зміни, що відбувалися із самим поняттям «бренд», розкриває причини зростання ролі бренду в умовах інформаційного суспільства. У подібному контексті бренди вищих навчальних закладів знайшли висвітлення у публікаціях О. Нечасвої, В. Туркіної [2]. Різномісні питання окресленої теми нерідко піднімалися фахівцями економічної сфери. Список можна продовжити роботами Грошева І. та Юр'єва В., котрі досліджували процеси розробки й управління брендом зі складними супідрядними системами корпоративної самоідентифікації [3].

Варто відзначити актуальність проблематики, разом з тим проведений аналіз тільки основних джерел дозволяє говорити про недостатню увагу фахівців до естетичної концепції щодо знаково-символьної графіки, до мистецьких аспектів розробки й побутування зразків маркувальної графіки ВНЗ. Отже завданням даної наукової розвідки є активізація уваги на виявленні художніх якостей маркувальної графіки ВНЗ як пріоритетного визначника якості візуального образу, чинника формування конкурентоспроможного корпоративного символу.

Розробка корпоративного іміджу і бренду ВНЗ починається з моменту створення закладу, з наданням освітніх послуг, а подальший розвиток і удосконалення — є неперервним, постійним процесом, що залежить від цілей, завдань, сталої чи змінної загальної стратегії. Звичне сприйняття і уява через зоровий знак певного навчального закладу закріплюється у свідомості споживачів освітніх послуг завдяки безпосередній взаємодії з структурними підрозділами, засобами масової інформації, з причин ділового чи побутового спілкування зі студентами, викладачами, співробітниками внаслідок проведення різного роду презентаційних заходів, а також через широку номенклатуру маркованої видавничої продукції.

Марковані зразки це різноманітні носії інформації — від малоформатних рекламних флаєрів, буклетів до солідних кодексів, відео-презентацій, сайтів, інтерактивних видань, що працюють в секторі освітніх послуг закладу — різноманітних виставок, презентацій, конференцій, семінарів, рекламних акцій. І в такій стратегії на першому плані має бути художній компонент.

Якщо коротко згадати історію, то з джерел, присвячених мистецтву видавничої графіки, історії друкарства, відомо про зображення, на які в різні історичні періоди покладалися функції маркування та ідентифікації. З урахуванням функціональної специфіки, витоки маркувальних зразків графічного дизайну вбачають ще у пам'ятках давніх культур, естампах, отриманих з печаток, гем, клейм, що виготовлялися в культурних центрах багатьох країн світу

Як відомо, у стародавні часи друковані знакові зображення слугували для застаткування прав власності, підтвердження особливих повноважень. Естетичні вимоги до їхніх графічних форм найчастіше були пов'язані з певними проявами міфологічного світогляду, або красою геометричної форми зразка. Наслідування принципам формотворення на основі простих геометричних фігур було притаманне і майстрам всіх часів. Різниця полягала у наповненні класичних зображальних форм новими змістами. У гербових зображеннях доби Середньовіччя домінувало значення релігійної символіки. У цьому контексті варто пригадати перші герби та емблеми найстаріших університетів Європи — Болонського, Оксфордського, Кембриджського, в Україні — Острозької Академії, Львівського університету. Важливо додати, що найкращі майстри різних жанрів графіки як минулого, так і сучасності займалися пошуками гармонійних форм та визначенням певних композиційних відношень, свідомо застосовували їх у своїх розробках.

Серйозний професійний підхід до створення корпоративної символіки простежується у гербах, емблемах багатьох університетів, заснованих у ХХ ст. До таких відносять маркувальну графіку Баухаусу (Німеччина 1919 р.), Орхуського університету (Данія 1928), університету Rhen Main (Німеччина 1971р.), UAL: Лондонського університету мистецтв (Великобританія 1986 р.)

У світовій практиці для створення та для оновлення маркувальної графіки університети прагнуть залучати найбільш компетентних фахівців графічного дизайну. Так, замовлення на розробку нового корпоративного стилю найстарішого ВНЗ США — Гарвардського університету отримало графічним бюро Chermayeff & Geismar & Haviv — яке стало відомим ще на початку 50-х років ХХ ст. У фахових колах одного із засновників бюро Т. Гейсмара вважають піонером американського графічного дизайну. Він був розробником дизайн-проектів, що отримали світове визнання — для

Chase Manhattan Bank, Gemini Consulting, Rockefeller Center, для Музею Статуї Свободи, Президентської бібліотеки Г. Трумена. Творчість цього майстра відзначено премією «Президентський дизайн», національною нагородою в галузі дизайну за видатні досягнення.

Сьогодні авторству команди Chermayeff & Geismar & Haviv належить ціла низка проєктів з оновлення графічних стилів ВНЗ. Серед таких: Корнельський університет, Університет Брауна, Університет Нью-Гемпшира, Нью-Йоркський університет.

Наведені приклади свідчать про усвідомлення значення корпоративного стилю на рівні національного престижу, тому тільки найавторитетніші дизайнери отримують замовлення на його розробку.

Поступово в Україні відбувається якісні зміни в цій справі. Більшість керівників навчальних закладів почали приділяти увагу питанням унікальності, художньо-естетичним критеріям оцінки якості констант корпоративного стилю. Треба зазначити, що у свій час високі художні якості акумулювали в собі шрифтові та зображальні зразки корпоративної графіки Г. Нарбута, В. Кричевського, Я.Гніздовського, А. Ждахи, М. Кирнарського, П. Ковжуна, А. Середи, В. Січинського, А. Страхова, О. Судомори та інших.

Сьогодні визнаними лідерами у створенні корпоративної графіки є випускники провідних мистецьких вищих художніх шкіл Києва, Львова, Харкова, Ужгорода. Їх роботи демонструють синтез традицій і новацій у графічному дизайні, володіння формами, що мають ознаки свого часу, можливості створення й опрацювання графічних елементів за допомогою потужного електронного інструментарію.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що маркувальна графіка вищих навчальних закладів, крім суто функціональних завдань, на різних рівнях бере участь у культурному діалозі світової цивілізації початку XXI ст., представляючи мистецький продукт, вона безпосередньо задіяна в процесах зміцнення державності, збереження самобутності української нації.

#### **Список використаних джерел:**

1. Мильберт И. П. Эволюция брендов и роль брендинга в постиндустриальной экономике // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №67.  
URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-brendov-i-rol-brendinga-v-postindustrialnoy-ekonomike> (дата обращения: 15.08.2017).
2. Нечаева Е. С., Туркина В. А. Брендинг в системе высшего образования // Известия ТулГУ. Экономические и юридические науки. 2013. №3-1.  
URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/brending-v-sisteme-vysshego-obrazovaniya> (дата обращения: 15.08.2017).
3. Грошев Игорь Васильевич, Юрьев Владислав Михайлович. Вуз как объект брендинга // Высшее образование в России. 2010. №1.  
URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vuz-kak-obekt-brendinga> (дата обращения: 15.08.2017).

## ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ЗАМ — Закарпатська академія мистецтв

ІДГУ — Ізмаїльський державний гуманітарний університет

ІК НАМ України — Інститут культурології Національної академії мистецтв України

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

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

КДАДПМіД ім. М. Бойчука — Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНУБА — Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУТД — Київський національний університет технологій та дизайну

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

КССМШ-інтернат ім. М. В. Лисенка — Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені М. Лисенка

МГУ — Міжнародний гуманітарний університет

МЗВО «КАМ» — Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв»

НАККіМ — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України — Національна академія мистецтв України

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НаУКМА — Національний університет «Києво-Могилянська академія»

НЛТУ України — Державний вищий навчальний заклад «Національний лісотехнічний університет України»

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

НТУ — Національний транспортний університет

НЦТМ ім. Леся Курбаса — Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

ПНУ — Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»