

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

## **ТЕЗИ**

III Міжнародної наукової конференції  
**ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**16–17 листопада 2021 року**

## **CONFERENCE PROCEEDINGS**

III International Scientific Conference  
**PROBLEMS OF METHODOLOGY  
IN CONTEMPORARY ART AND CULTUROLOGY**

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>Скрипник Олексій Вікторович</b>	Головний учений секретар НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України
<b>Чміль Ганна Павлівна</b>	Директор Інституту культурології, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України
<b>Bogdan Trocha</b>	Prof. dr hab, Head of the Laboratory of Mltopoetics and Philosophy of Literature University of Zielona Góra
<b>Корнієнко Владислав Вікторович</b>	Генеральний директор ДП «Національний цирк України», доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України, в. о. академіка секретаря відділення теорії та історії мистецтв НАМ України
<b>Roman Sapeńko</b>	Doctor of Science (Philosophy), Professor, University of Zielona Góra (Zielona Góra, Poland)
<b>Савчук Ігор Борисович</b>	Заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник
<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>Клековкін Олександр Юрійович</b>	Завідувач відділу естетики ІПСМ НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

<b>Владимирова Наталія Вікторівн</b>	Учений секретар відділення театрального мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України
<b>Берегова Олена Миколаївна</b>	Доктор мистецтвознавства, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України
<b>Чібалашвілі Асмати 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, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник
<b>Хасанова Іветта Маратівна</b>	Науковий співробітник ІПСМ НАМ України, заслужений працівник культури України
<b>Шалінський Ігор Петрович</b>	Доцент кафедри графіки видавничо-поліграфічного Інституту НТУ КПІ ім. Ігоря Сікорського, Молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства
<b>Тарасенко Ганна Сергіївна</b>	Молодший науковий співробітник відділу естетики ІПСМ НАМ України

Редакція може не поділяти думку авторів.  
Відповідальність за зміст матеріалу несуть автори

# ЗМІСТ

## **SAJA Krystian**

TECHNOFOBIA I ZWIĄZANE Z NIĄ TEORIE SPISKOWE W EMANACJACH LITERACKICH.  
GENEZA HISTORYCZNA PROBLEMU ORAZ STAN OBECNY ..... 7

## **АРТЕМЕНКО Андрій Павлович**

УРБАНІСТИЧНА ЕСТЕТИКА МЕТАМОДЕРНУ ..... 17

## **БАБІНСЬКИЙ Олександр Вікторович**

АКТУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОГО ЦИРКУ ..... 19

## **БАЛТАЗЮК Ірина Віталіївна**

ЕТНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ І ЇХ РОЛЬ В ПРОЦЕСІ АНАЛІЗУ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ЖИВОПИСУ  
«ЕПОХИ ПРОНИКНЕННЯ» І СИНТЕЗУ КУЛЬТУР ..... 25

## **БЕНТЯ Юлія Валентинівна**

ЧИ БУЛИ ЗНАЙОМІ МОЛОДИЙ ВЕРТЕР, БІДНА ЛІЗА І НАША МАРУСЯ? ПРО ДЕЯКІ  
АСПЕКТИ У ПЕРЕТИНАХ НАЦІОНАЛЬНИХ ВЕРСІЙ СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ ..... 27

## **БЕНЮК Богдан-Гордій Богданович**

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В АРТ МЕНЕДЖМЕНТІ ..... 30

## **БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович**

ГЕОМЕТРИЧНІ АСПЕКТИ ПРОЕКТНОЇ ГРАФІКИ В ХУДОЖНЬОМУ ФОРМОУТВОРЕННІ ... 33

## **БЕРЕГОВА Олена Миколаївна**

МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ В ПОСТСУЧАСНОМУ СВІТІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ..... 36

## **БЕРЕСТ Павло Михайлович**

МОЖЛИВОСТІ ВНЕСКУ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТУРИЗМУ В РОЗВИТОК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО  
ПРОСТОРУ ДЕРЖАВИ ..... 39

## **БУЛАВІНА Наталія Миколаївна**

ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕРМІНА «СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО» ..... 42

## **ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна**

ТЕРМІНОЛОГІЧНА ТА ЖАНРОВА НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ ЯК ОДНА З ХАРАКТЕРНИХ ПРИКМЕТ  
МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА ..... 44

## **ГЕРЧАНІВСЬКА Поліна Евальдівна**

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ШКОЛА НАККІМ: ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ..... 46

## **ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна**

ВІД ГУЧНИХ МАНІФЕСТІВ ДО РОЗБИТИХ ІЛЮЗІЙ: ТЕХНО-МИСТЕЦЬКА ГРУПА «А» ..... 49

## **ДРУЖИНЕЦЬ Маріанна Ігорівна**

ПРЕДМЕТНЕ ПОЛЕ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА  
СУЧАСНОМУ ЕТАПІ ..... 51

## **ЗУБАВІНА Ірина Борисівна**

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ: ВІД ТРАДИЦІЙНОГО КІНО ДО  
«НОВОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ» ..... 53

## **КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна**

УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРН: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ, ХУДОЖНІ ОРІЄНТИРИ,  
ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ ..... 56

## **КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ПІД ЗОВНІШНІМ КЕРУВАННЯМ ..... 58

<b>КОЛЯДА Андрій Олегович</b>	
СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ У ДІЯЛЬНОСТІ НЕЗАЛЕЖНОЇ ПЛАТФОРМИ OPEN OPERA UKRAINE.....	60
<b>КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна</b>	
АРХІТЕКТУРА ТА ДИЗАЙН ПОСТКОВІДНОГО СВІТУ: СУТІСНІ РОЗМЕЖУВАННЯ .....	61
<b>КОРНІЄНКО Владислав Вікторович</b>	
МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ .....	63
<b>КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна</b>	
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ДОБИ ПОСТ- І ПОТРЕБА <i>ІНШОГО</i> .....	67
<b>КОТЛЯР Євген Олександрович</b>	
ГЕОРГІЙ ЛУКОМСЬКИЙ В ІСТОРІОГРАФІЇ ЄВРЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: СТАРЕ ІМ'Я ТА НОВІ ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	70
<b>КУРБАНОВ Георгій Олександрович</b>	
ПРОБЛЕМА ФУТУРИСТИЧНОЇ ФАНТАСТИКИ В СУЧАСНОМУ КІНО .....	73
<b>ЛУГОВСЬКА Анна Едуардівна</b>	
ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В ОДЕСІ .....	75
<b>МАКАРЕНКО Лідія Петрівна</b>	
ХУДОЖНЬО-СЕМАНТИЧНЕ ТА ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ТВОРУ БРАТІВ ЛЕПКИХ «ЧУЄШ, БРАТЕ МІЙ».....	78
<b>МИХАЛЕВИЧ Віктор Вадимович</b>	
ВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ САТИРИЧНОЇ ПЕРІОДИКИ НА БУКОВИНІ У 1930-Х РР.....	80
<b>НАУМОВА Лариса Миколаївна</b>	
БАЗОВІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТЕОРІЇ РЕЖИСУРИ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ .....	82
<b>НОВІКОВА Людмила Євгеніївна (NOVIKOVA Liudmyla Yevgenijivna)</b>	
«УКРАЇНСЬКА ТЕМА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ» / UKRAINIAN THEME IN EUROPEAN CINEMA OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY .....	85
<b>ОСПИЩЕВА-ПАВЛИШИН Марія Андріївна</b>	
ВІДМІННОСТІ МИСТЕЦТВА МУРАЛІВ ТА ГРАФІТІ .....	88
<b>ПЕТРОВА Ольга Миколаївна</b>	
СМІХОВИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ВИСЛІВ В МЕЖАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ.....	90
<b>ПЕРЕТЯТКО Дем'ян Юрійович</b>	
ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО МИСТЕЦТВА 10–30-Х РОКІВ ХХ СТ. ....	98
<b>ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна</b>	
ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ В СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ (НА ПРИКЛАДІ «ROSSINI OPERA FESTIVAL») .....	100
<b>ПОСПЄЛОВ Олег Олександрович</b>	
МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У ЦИРКОЗНАВЧОМУ ДОСЛІДЖЕННІ .....	103
<b>ПРИЧЕПІЙ Євген Миколайович</b>	
ОРНАМЕНТИ РУКАВІВ ЖІНОЧИХ СОРОЧОК — СИМВОЛИ ГРУДЕЙ БОГІНИ .....	106

<b>РОБОЧЕК Вікторія Ігорівна</b> ЗАСОБИ ПРОТИДІЇ МАНІПУЛЯТИВНИМ ТЕХНІКАМ ЗМІ .....	110
<b>СЕМЕНОВ Юрій Євгенович</b> ТРИДЦЯТИРІЧЧЯ 1991 — 2021: КУЛЬТУРНО-ФАЗОВИЙ ПЕРЕХІД? .....	113
<b>СКЛЯРЕНКО Галина Яківна</b> УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ: ПЕРЕТИН КОНТЕКСТІВ .....	117
<b>СОКОЛ Олександр Вікторович</b> ДО МЕТОДИКИ КЛАСИФІКАЦІЇ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ПОНЯТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ .....	120
<b>СОКОЛЮК Людмила Данилівна</b> АБСТРАКЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ДР. ПОЛ. ХХ СТ.: РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ .....	123
<b>СУШИНСЬКИЙ Олександр Павлович</b> КЛАСИФІКАЦІЯ КОНТРАФАКТУАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК .....	126
<b>ТАРАНЧЕНКО Олена Георгіївна</b> КОМПОЗИТОР ВОЛОДИМИР ГРУДИН: ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦІЇ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ .....	127
<b>ТЕРНОВСЬКА Марія Едуардівна</b> ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ДЕТЕРМІНІЗМ: ПРОЕКТ НОВОЇ ЛЮДИНИ У НАУЦІ ПРО КУЛЬТУРУ ....	129
<b>ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна</b> МУРАЛІСТСЬКИЙ РУХ НА ЛІНІЇ РОЗМЕЖУВАННЯ .....	132
<b>ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна</b> РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ПРОВЕДЕННЯ СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ СТУДІЙ.....	134
<b>ЧЕХ Наталя Борисівна</b> ДОЛАЮЧИ ПРОСТІР ТА ЧАС: ДО ПИТАННЯ ПРО ПОХОДЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СРСР .....	137
<b>ШАМОНІН Олександр Георгійович</b> ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ФАКТОРІВ ФОРМОТВОРЕННЯ МУЗИКИ М. СКОРИКА ТА Є. СТАНКОВИЧА.....	140
<b>ШАРАПАНЮК Ілона Сергіївна</b> ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ШУМОВИХ ФАКТУР У ЗВУКОВОМУ ОБРАЗІ ФІЛЬМУ .....	142
<b>ШИБЕР Оксана Олександрівна</b> РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ У ПРЕДМЕТНОМУ ПОЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ.....	144
<b>ШКЕПУ Марія Олександрівна</b> ВИРОДЖЕНА ПЕТЛЯ ОДНОГО МЕТОДОЛОГІЧНОГО ТРИКУТНИКА.....	147
<b>ШУМАКОВА Світлана Миколаївна</b> СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: МЕТОДОЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ ФІЛОСОФСЬКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ СЕНСІВ .....	152
<b>ЮДКІН-РІПУН Ігор Миколайович</b> МЕРЕОЛОГІЯ ЯК ЕВРИСТИЧНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ТЕКСТІВ.....	154

## **TECHNOFOBIA I ZWIĄZANE Z NIĄ TEORIE SPISKOWE W EMANACJACH LITERACKICH. GENEZA HISTORYCZNA PROBLEMU ORAZ STAN OBECNY**

Co najmniej od czasów wielkiej rewolucji przemysłowej nowoczesna technologia niosła z sobą strach przed przyszłością. Stanowiła ważny wkład ludzkości w kształtowanie świata, ale i zagrożenie rychłego końca obowiązującego porządku. Strach przed technologią objawiał się między innymi w poczuciu zagrożenia o byt ludzki, dehumanizacji człowieka, kryzysie jego samoświadomości oraz, w swojej najbardziej tragicznej z konsekwencji, w utracie moralności. Fabryki, automaty przemysłowe, kolej żelazna oraz elektryczność były ponadto traktowane jak siły nieczyste, które zagrażają egzystencji człowieka. Na przestrzeni ostatniego stulecia w powyższej kwestii zmieniły się jedynie warunki brzegowe, w których przyszło żyć człowiekowi. Zjawisko strachu przed technologią pozostało niezmiennie, z zastrzeżeniem, że dotyczy ono innych atrybutów zastanej rzeczywistości. Robotyzacja, prace nad sztuczną inteligencją, genetyka molekularna, wynalezienie broni jądrowej, czy też mechanika kwantowa wywołują szereg negatywnych emocji i skojarzeń w umyśle człowieka. W przestrzeni kultury popularnej odnajdujemy szereg reprezentacji zarysowanego problemu. W artykule postaram się przedstawić jego krótką charakterystykę oraz wskazać reprezentacje technofobii w dziełach kultury popularnej, w tym w szczególności w literaturze.

### **Wielka rewolucja przemysłowa a technofobia**

Technofobia to racjonalność oraz irracjonalność strachu przed maszynami, a także wpadanie w panikę przed wszystkim, co techniczne<sup>1</sup>. Mechanizacja, automatyzacja oraz cybernetyzacja współczesnego świata od zawsze wzbudzały w człowieku trwogę, ugruntowaną na problemach społeczno-egzystencjalnych. Jak zauważył w jednym ze swoich felietonów Stanisław Lem: „Każda technologia jest obosieczna. Oczywiście postęp rodzi problemy, polegające na przykład na tym, że jak się złamie, powiedzmy, kilka szprych w kole bryczki, to można najwyżej wpaść do rowu, ale jak się złamie kilka szprych w turbodoładowcu, to najprawdopodobniej wszyscy pasażerowie zginą. Ze wzrostem technologii wzrasta ogromnie ryzyko”<sup>2</sup>. Ryzyko podejmowane przy korzystaniu z zupełnie nowych i nieznanych wynalazków to jeden z kluczowych objawów strachu przed technologią. Jak zauważa Antoni Kępiński: „Nieokreślony niepokój jest więc lękiem nieznanego. Uświadamia on nam fakt, że aby żyć, musimy wciąż dążyć ku nieznannej przyszłości i przekształcać ją w znaną przeszłość”<sup>3</sup>. Sceptycyzm technologiczny Lema, niejednokrotnie kłóci się z obecną w jego twórczości

---

<sup>1</sup> Zob. W. Duch, *Fascynujący świat komputerów*, Poznań 1997.

<sup>2</sup> S. Lem, *Zmienna niezależna*, [w:] tenże, *Lube czasy*, Kraków 1995, s. 93.

<sup>3</sup> A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1987, s. 14.

technokracją<sup>4</sup>. Nieunikniony cywilizacyjny progres, wskazywany przez pisarza w wizjonerskich przekazach, niesie z sobą tyle samo korzyści, ile zagrożeń. Stanowi nieuniknioną i nieodwracalną pułapkę technologiczną, której koncepcję formułuje Lem w tomie *Tajemnica chińskiego pokoju* (1996):

*Proponuję następującą definicję pułapki technologicznej: jest to socjalno-bytowy rezultat upowszechnionego wdrożenia takich operacji technogennych, który w fazie zarodkowej był niedostrzegalny, społecznie źle lub w ogóle nieprzewidywalny, w fazie rozpędu już nieodwracalny, obracający domniemane korzyści swego upowszechnienia w jedno- albo wielopostaciową katastrofę, coraz jawniej rozpoznawaną i coraz trudniej powstrzymywaną przez tych również możliwych decydentów, w którym swe proliferacyjne rozmiary i swoje przemożne szkodnictwo „zawdzięcza”<sup>5</sup>.*

Finalna konkluzja pisarza jest wyjątkowo sceptyczna. Utopijne złudzenia idealistów, jakoby dzięki postępowi człowiek byłby w stanie poprawiać naturę nikną w obliczu rzeczywistości, która czyni „z lotnictwa narzędzie masowej zagłady, z astronautyki interkontynentalne samosterowne pociski wszechmordu i wszechdestrukcji, z zawłaszczonych terenów przetwarzania informacji obszar masowych kradzieży, włamań, nadużyć oraz namiastkę narkotyków odurzających bezgranicznie i bezkarnie”<sup>6</sup>.

Powyższe tezy nie są pozbawione kontekstu historycznego. Strach przed technologią objawił się najpełniej w demonizacji maszyn, mającej miejsce w wieku XIX<sup>7</sup>. Nagłe pojawienie się kolei publicznej, specjalistycznych maszyn górniczych, pojazdów spalinowych, rowerów i aparatów fotograficznych to jedynie niewielki odsetek tego, co przyczyniło się do powstania pojęcia skoku technologicznego. Na społeczeństwo dziewiętnastowiecznej Europy znaczący wpływ wywierała industrializacja. Mroczne i „szatańskie” fabryki zdominowały wówczas życie w miastach przemysłowych. To wówczas powszechnym zjawiskiem stał się nieuzasadniony logicznie strach przed technologią. Był on naturalną reakcją organizmu na coś nieracjonalnego. Wiązało się to rzecz jasna z uczuciem głębszym niż sam strach, z logicznie uzasadnionym lękiem egzystencjalnym oraz kryzysem duchowym. Jak pisał Wojciech Tomasik: „technologiczne przyspieszenie, którego świadkiem jest wiek XIX, budziło obawy właśnie w kwestii tego, czy i jak szybko do nowego, <<szartycznego>> otoczenia potrafi się dopasować sfera ludzkiej duchowości”<sup>8</sup>. Nowa rzeczywistość osadzała człowieka w skrajnościach. „Z jednej strony rozwój maszyn powodował u podróżnych [pasażerów kolei] przenikliwy strach przed nieznanym, z drugiej – wywoływał niezdrowe sny o potędze” – zauważa Piotr

---

<sup>4</sup> Zob. D. Brzostek, *Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny. Sztuczna inteligencja i technolęki Stanisława Lema*, „Kultura Współczesna” 2(101)/2018, s. 14.

<sup>5</sup> S. Lem, *Pułapka technologiczna*, [w:] tenże, *Tajemnica chińskiego pokoju*, Kraków 1996, s. 115.

<sup>6</sup> Tamże, s. 121–122.

<sup>7</sup> Nie oznacza to automatycznie, że kwestie strachu przed maszynami, a tym bardziej przed robotyzacją nie były udziałem wieków wcześniejszych. Każda próba wprowadzenia w obieg kultury automatu, w tym nieludzkiej, a jednak podobnej do człowieka istoty mechanicznej, spotykała się zazwyczaj z dezaprobatą społeczeństwa. Jednak to wiek XIX objawił ten strach w sposób najpełniejszy i najbardziej niebezpieczny.

<sup>8</sup> W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 12.



Kulpa<sup>9</sup>. Człowiek lęka się nowej technologii, a zarazem za jej sprawą pragnie panować nad światem. Wiek XIX jest zatem czasem próby dla owładniętego manią wyższości człowieka, który za jeden z głównych celów przyjął poprawę ludzkiej wydajności. Nie zmienia to jednak podstawowej konkluzji: „Technika była więc postrzegana jako coś agresywnego zarówno wobec człowieka, jak i transcendencji, a technicyzacja – jako napaść na kulturę, duszę człowieka, świat przyrody” – zaznacza Rafał Ilnicki<sup>10</sup>.

Nie brakowało wówczas głosów sprzeciwu wobec zastanej rzeczywistości. W początkowym okresie rewolucji przemysłowej powstał w Anglii radykalny ruch społeczny niszczycieli maszyn. „Luddyści, rekrutujący się z robotników angielskich i chałupników końca XVIII wieku i początku XIX wieku, niszczyli maszyny i urządzenia przemysłowe, upatrując w nich przyczyn niskich płac i groźby bezrobocia”, co niejednokrotnie okazywało się faktem<sup>11</sup>. Automatyzacja fabryk rzeczywiście doprowadzała do masowych zwolnień z pracy. Ponadto zarówno sam proces jak i warunki produkcji przyczyniały się do licznych zgonów oraz wypadków przy pracy. Lęk egzystencjalny człowieka nasilił się, gdy do powszechnego użytku weszły „demony prędkości” – parowozy. Ludzkość ogarnął paniczny strach przed „demonem kolei żelaznej”. Kolej była wówczas symbolem postępu, ruchu oraz zmiany. Ruch parowozu wynosił człowieka ponad naturę, zapewniając zwycięstwo w zmaganiach ze światem<sup>12</sup>. Dziewiętnastowieczną kolej opisywano wówczas jako toczącą boje z czasoprzestrzenią ogromną siłą, podobną do wystrzelonego pocisku, a podróż pociągiem kojarzono z wystrzałem z krainy obrazu<sup>13</sup>. Jeszcze Bram Stoker w dziele *Dracula*, pisał o czarnym, stalowym demonie, którym podróżuje Jonathan Harker.

Przykładem obrazującym powyższy zagadnienie na gruncie polskim, choć w nieco zmienionej formie, jest zbiór nowel fantastycznych Stefana Grabińskiego, zatytułowany *Demon ruchu* (1919). Są to opowieści grozy, osnute na tematyce kolejowej. W nowelach Grabiński dokonuje antropomorfizacji lokomotywy. Rozmawia ona z człowiekiem, może umrzeć oraz powrócić do żywych jak demon lub wampir. W pierwszej edycji zbioru bohaterowie: „próbują uciec przed traumatycznymi doświadczeniami historii [I wojna światowa], zatracając się w pędzie. Technika, powoli przejmująca kontrolę nad nowoczesnym światem, staje się wehikułem, który umożliwia podróż w dziedzinę fantazji, w mityczny czwarty wymiar”<sup>14</sup>. W drugiej edycji Grabiński wyraźnie rezygnuje z kontekstu historycznego na rzecz głębi egzystencjalnej. Ruch pociągu przyczynia się do poszukiwania prawdy o świecie, który posiada nieznaną wymiar, umieszczony ponad zastaną rzeczywistością. Innymi słowy pęd pociągu stanowi podróż w nieznaną wymiar nadprzyrodzonego świata. Także porzucony tor oraz ostatnia

---

<sup>9</sup> P. Kulpa, *Pogoń za nadludzką wydajnością: marzenia o niezwykłych maszynach w „Nadsamcu” Alfreda Jarryego*, „Kultura Popularna” nr 2 (48), 2016, s. 51.

<sup>10</sup> R. Ilnicki, *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Poznań 2011, s. 18.

<sup>11</sup> M. Szpunar, *Technofobia versus technofilia - technologia i jej miejsce we współczesnym świecie*, [w:] *Problemy społeczne w grze politycznej*, red. J. Królikowska, Warszawa 2006, s. 372.

<sup>12</sup> J. Majewska, *Demon ruchu, demony nowoczesności*, „Nauka” 4/2015, s. 95.

<sup>13</sup> W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1977, s. 53.

<sup>14</sup> J. Majewska, dz. cyt., s. 89.

stacja kolejowa zyskują głębsze znaczenie (nowele *Głucha przestrzeń*, *Ślepy tor* oraz *Ultima Thule*). Jak zaznaczał sam Grabiński:

*Kolej [...] była dla mnie zawsze symbolem życia i jego ognisć pulsujących tętn – symbolem demonizmu ruchu, przepotężnej siły, znikąd rodem, co pędzi światy przez międzyplanetarne przestworza w kręgach wirów bez początku i końca – symbolem nikłym wprowadzie i miniaturowym w stosunku do pierwowzoru, lecz nie mniej drogim, bo swoim, bo ludzkim, bo ziemskim*<sup>15</sup>.

Jest to wyraźne nawiązanie autora do filozofii Henriego Bergsona. Kolej staje się dla pisarza metaforą istnienia, którego treścią jest życiodajny ruch oraz pęd. Filozof twierdził, że cechą twórczego pędu, który przesycza rzeczywistość, jest właśnie wieczne parcie do przodu: „Trwanie jest to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa, idąc naprzód”<sup>16</sup>. Bohater noweli *Maszynista Grot* nie znosi postojów, wręcz panicznie się ich boi. Przystanki kolei są dla niego przykrym obowiązkiem, ponieważ liczy się ciągłe dążenie do celu, a nigdy stacja końcowa. „Grot nienawidzi dworców, ponieważ zmuszają one pociąg, pędzący w zaświatowe krainy, do sztucznego wyhamowania” – zauważa Joanna Majewska<sup>17</sup>. Strach przed postojem, przed przerwaniem trwania postępu jest jednym z objawów lęków związanych z rewolucją przemysłową, która była przecież gwałtownym przyspieszeniem ludzkości.

Podobne przeżycia towarzyszyły niegdyś obserwatorom poczynąń braci Montgolfier, którzy odbyli pierwszy załogowy lot balonem 19 września 1783 roku. Relacjonując to wydarzenie prasa brytyjska komentowała, iż „może wydać się dziwne, że taka machina będzie się wznosić mimo siły, która przyciąga ciała do ziemi. Choć wydaje się to niezwykle, jest to zupełnie naturalne”<sup>18</sup>. To przełomowe dla ludzkości wydarzenie było podsumowaniem kluczowych odkryć w dziedzinie chemii, której nie rozumiał przeciętny obywatel ówczesnej Europy. Pierwszym lotem balonem towarzyszył zarówno entuzjastycznie wyrażany zachwyt nad potęgą ludzkiego umysłu, jak i próby racjonalnego wyjaśnienia opinii publicznej, dlaczego tak ciężkie urządzenie wznosi się swobodnie w górę<sup>19</sup>. Tym samym strach ludzkości skierowany był wówczas w stronę demonicznych, łamiących prawa naturalne maszyn latających. Przyczyniła się do tego niemal natychmiastowa reakcja środowisk wojskowych. Swoją opinię w sprawie militarnego znaczenia odkrycia wyraził Benjamin Franklin, pisząc w jednym z listów o psychicznym nacisku na monarchów, którzy być może zaprzestaną wojen, z uwagi na fakt, że odtąd nie będą w stanie skutecznie bronić swoich posiadłości:

*Wydaje się to odkryciem o wielkim znaczeniu, które może zmienić losy ludzkości. Jednym ze skutków może być przekonanie władców o głupocie wojen, ponieważ najpotężniejsi z nich nie obronią swoich dominiów. Pięć tysięcy balonów, każdy z dwoma ludźmi na pokładzie, nie będzie kosztować więcej niż pięć liniowych okrętów, gdzie więc*

---

<sup>15</sup> S. Grabiński, *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyniście Grocie”*. Dzieje noweli – przyczynek

do psychologii tworzenia, „Skamander” 1920, z. 2, s. 112.

<sup>16</sup> H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Kraków 2005, s. 41.

<sup>17</sup> J. Majewska, dz. cyt., s. 91.

<sup>18</sup> „The British Magazine and Review, or Universal Miscellany”, 3, 1783, s. 235.

<sup>19</sup> Por. P.T. Dobrowolski, *Latająca Europa — balony w XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2014, R. 62 Nr 2, s. 222.

*jest władca, który może sobie pozwolić na obstawienie swego kraju wojskiem tak, aby obronić się przed dziesięcioma tysiącami spadających z nieba ludzi, którzy wiele strat wyrządzą zanim zbierze się wojsko do ich odparcia*<sup>20</sup>.

Dnia 2 czerwca 1794 roku wojska Republiki Francuskiej użyły po raz pierwszy balonu obserwacyjnego w działaniach wojskowych pod Maubeuge, zaś 12 lipca 1849 roku Austriacy użyli balonów do pierwszych nalotów bombowych (nieudanych) nad obleganą Wenecją. Podczas pierwszej wojny światowej sterowce dokonywały już masowych, udanych bombardowań z powietrza. Warto nadmienić, że Jacques Alexandre César Charles, wybitny badacz i odkrywca własności gazów, skonstruował pierwszy balon napełniony wodorem, który zademonstrował w Paryżu 27 sierpnia 1783 roku. Pisała o tym wydarzeniu między innymi „Gazeta Warszawska” relacjonując, że balon Charlesa spadł „we wsi Gonesse o 4 mile od Paryża, gdzie wieśniacy, widokiem tej maszyny przestraszeni, postąpili z nią jak z jakim straszidłem z nieba spadłym”<sup>21</sup>. Wydarzenie to przywołuje Bolesław Orłowski, pisząc:

*Mieszkańcy małej wioski, którzy ujrzeli wielką kulę wyłaniającą się z chmur i opadającą na ich pola, byli zapewne jeszcze bardziej wstrząśnięci i zdumieni niż ich ziomkowie fetujący pierwszy paryski eksperyment balonowy na Champ de Mars. Dręczeni przestachem pomieszanym z zaciekawieniem wylegli z domów i przyglądali się niepewnie owemu dziwnemu obiektowi. Po pewnym czasie odważniejsi zaczęli szturchać balon widłami. Wówczas z przedziurawionej powłoki z sykiem zaczął się wydobywać zanieczyszczony wodór, wydzielając silną, przykrą woń. Wieśniacy, obznajomieni z Pismem Świętym, bez ochyby rozpoznali w niej charakterystyczny smród diabelski. W zbożnym zapale rzucili się więc na „złego” tłukąc go czym popadło, a kiedy pozostały z niego jeno żałosne szczątki, przywiązano je na urągowisko do końskiego ogona. Relację o tych pożałowania godnych wypadkach, które przecież miały miejsce w sercu jednego z najbardziej cywilizowanych krajów, ówczesne społeczeństwo (mające, podobnie jak my, wysokie wyobrażenie o swej epoce) przyjęło z zażenowaniem. Ciekawe, że w niecały rok później polscy chłopcy spod Warszawy wyszli z podobnej próby o całe niebo lepiej. Nie uprzedzajmy jednak wypadków, które na razie nie przekroczyły jeszcze granic Francji*<sup>22</sup>.

W polskiej literaturze odnajdujemy emanacje opisywanego lęku. W roku 1856 jeden z prekursorów polskiej literatury fantastycznonaukowej – Teodor Tripplin, wydaje książkę *Maskarada w obłokach, czyli podróż napowietrzna na Morze Północne*. W pierwszym tomie opisano podróż balonem. W dziele Tripplina został uwzględniony opis nienaturalnego strachu, spowodowanego zaobserwowaniem zejścia balonu z obłoków, który miał być kojarzony z zstąpieniem z nieba samego Boga. W ten sposób antropomorfizowana technologia zaczyna zastępować świat nadprzyrodzony.

Wraz z industrializacją obserwowano wzrost potęgi nauki, w tym przeświadczenia o posiadaniu pełnej kontroli nad naturalnymi zjawiskami przyrody. Nastąpił wyraźny zwrot

---

<sup>20</sup> R.V. Jones, Benjamin Franklin, „Notes and Records of the Royal Society of London” 1977, 31, 2, s. 222

(tłum. P.T. Dobrowolski). List z 16 stycznia 1784 r. do Jana Ingenhousza, nadwornego lekarza cesarza Józefa II.

<sup>21</sup> „Gazeta Warszawska” nr 83 (Suplement) z dnia 15 października 1783 r.

<sup>22</sup> B. Orłowski, *Przygody pionierów cywilizacji*, Warszawa 1987, s. 181.

w sposobie myślenia człowieka, związany z odchodzeniem od alchemii na rzecz racjonalnych nauk ścisłych. Z biegiem czasu ludzkość zaczynała panicznie się ich bać. Lęki wywoływała na przykład elektryczność oraz szereg związanych z nią eksperymentów, mających świadczyć o możliwości wskrzeszenia człowieka. Znalazły one swoje odzwierciedlenie na przykład w powieści Mary Shelley *Frankenstein*, czyli współczesny *Prometeusz* (1818).

Zdaniem Kulpy podsumowaniem gwałtownych przeobrażeń wieku XIX może być powieść Alfreda Jarry'ego *Nadsamiec* z 1902 roku. Jest to fantastycznonaukowa wizja człowieka jako nieskończenie wydajnej maszyny w sferze sportowej oraz erotycznej. Wspieranie ludzkiej wydajności w rywalizacji sportowej oparte jest na najnowszych zdobyczach nauki. Jednym z nich jest stworzony na bazie alkoholu i strychniny przez chemików „Perpetual-Motion-Food”, czyli Pokarm Wiecznego Ruchu. Ten środek chemiczny wspiera człowieka w rywalizacji sportowej z lokomotywą, czyli z niezrównaną wówczas potężną maszyną. Można ją pokonać jedynie poprzez użycie przeciwko niej podobnej broni. Kolarze, napędzani nadzwyczajnym pożywieniem, pilotowani byli dodatkowo przez automobil w kształcie pocisku, osiągający prędkość od 120 km/h. W powieści stosuje się również inne maszyny wspomagające, w tym maszynę latającą w kształcie trąby, która rozbija powietrze tuż przed cyklistami, co pomaga uzyskać prędkość rzędu 250-300 km/h. Co ważne podobne eksperymentalne „zawody” z maszynami odbywały się powszechnie w świecie rzeczywistym na przełomie XIX i XX wieku<sup>23</sup>. W czasie wyścigu śmierć ponosi jeden z cyklistów, lecz podobnie jak uszkodzona maszyna, również on w imię idei wiecznego ruchu, wprawiony w pęd przez pozostałych zawodników, dalej wykonuje „martwy sprint”. Praca maszyny jest więc silniejsza niż śmierć. Podobnie przedstawia się druga z opisywanych sfer – wydajność w zakresie przestrzeni erotycznej. Jak pisze Jarry: „miłość to akt bez znaczenia, można ją bowiem uprawiać w nieskończoność”<sup>24</sup>. Po wygranej wyścigu bohater dokonuje licznych gwałtów, by poprawiać swoją wydajność seksualną. Ostatecznie bije rekordy miłosne pod okiem naukowców, pokonując w sobie człowieka, z jego wszelkimi słabościami. Kulpa słusznie stwierdza, że: „Nadsamiec jest realizacją marzeń ludzkości o niespotykanej potędze, które od przełomu XIX i XX wieku na oczach widzów będą musieli realizować wszyscy, pragnący władzy i sławy, co sprawi, że człowiek będzie usiłował zbliżyć się do wydajności maszyny, by następnie tę barierę przekroczyć”<sup>25</sup>.

### **Technologiczne teorie spiskowe jako źródła lęku**

Stoimy dziś przed zgoła odmiennymi problemami. Oczywiście strach ludzkości przed technologią pozostał, choć nie przyjmuje on tak skrajnej formy jak miało to miejsce w wieku XIX. Współcześnie objawia się on między innymi poprzez powstawanie licznych teorii spiskowych. Niektóre z nich są aktualne do dnia dzisiejszego. W formie związanej z technofobią pojawiły się one między innymi po Rewolucji Francuskiej, pod koniec XVIII wieku. Sugerowano wówczas, że za Rewolucją stał spisek Masonów oraz członków

---

<sup>23</sup> Tygodnik „Cyklista” 21 października 1895 roku opisał zwycięstwo niemieckiego kolarza z telegrafem. Udało mu się dostarczyć informację z Neustadt do Frankenthal o 7 minut przedzie niż za pomocą telegrafu (zob. *Kroniczka sportowa*, „Cyklista” 1895, nr 6, s. 11).

<sup>24</sup> A. Jarry, *Nadsamiec*. Powieść nowoczesna, przeł. W. Brzozowski, J. Gondowicz, Kraków 2011, s. 7.

<sup>25</sup> P. Kulpa, dz. cyt., s. 52.

Bawarskich Illuminatów<sup>26</sup>. Naukowiec, sekretarz szkockiego Royal Society i mason John Robison, pisał, że Illuminaci w walce rewolucyjnej planowali wykorzystać „herbatę wywołującą aborcję, substancję która oślepia lub zabija rozpylona w twarz, oraz metodę wypełniania sypialni trującymi oparami”<sup>27</sup>. Pojawił się zatem wczesny lęk przed bronią biologiczną. Uważano, że tak wielkie w dziejach Europy wydarzenie, jak rewolucja w jednym z najważniejszych państw europejskich musi być sprowokowane przez siły znacznie potężniejsze niż gniew ludu. Illuminaci budzili strach, gdyż pełnili rolę Innego. Uważano, że chcą oni narzucić swoją wizję rzeczywistości społeczeństwu, które takiego stanu rzeczy nie akceptuje, pomimo faktu, że wszelki opór z jego strony będzie daremny. Sytuacja ta powtórzyła się po Rewolucji Październikowej w Rosji. Gerald Winrod, sympatyzujący z Hitlerem Amerykanin, utrzymywał, że także ta rewolucja została wywołana przez Illuminatów. Mieli oni infiltrować ośrodki władzy w celu uzyskania kontroli nad światem. Tym samym narzędziem spisku miała być komunistyczna Międzynarodówka, a później Organizacja Narodów Zjednoczonych, Bank Światowy, Pakt Północnoatlantycki oraz w czasach współczesnych Unia Europejska<sup>28</sup>.

Tezy teoretyków spiskowych, jak część z nich sądziła, okazały się zbieżne z tekstem Apokalipsy św. Jana. Radykalni chrześcijanie zaczęli widzieć w rzekomym globalnym spisku Antychrysta i znak rychłego końca świata. W książce zatytułowanej *Czwarta Rzesza Bogatych* Des Griffin opisuje Illuminatów jako agentów Lucyfera oraz współczesną inkarnację znacznie starszego, okultystycznego stowarzyszenia, mającego istnieć przed stworzeniem świata. Połączenie postaci Illuminatów i Antychrysta jest silnie powiązane z milenaryzmem<sup>29</sup>. Według Todda i Griffina ludzkość obecnie znajduje się w okresie „ucisku”, podczas którego ziemią włada Antychryst, czyli zwycięski spisek Illuminatów. Upadek spisku ma być znakiem ponownego nadejścia Jezusa Chrystusa. Co ciekawe, to teorie spiskowe milenarystów jako pierwsze pokazały technologię i zdobycze nauki jako narzędzie spisku. To technologia, jak i media, miały być dla Antychrysta narzędziem kontroli oraz kuszenia ludzi, zaś on sam bywał przedstawiany jako „superkomputer”<sup>30</sup>. Zresztą lęki przed komputeryzacją i cybernetyzacją świata są dziś zjawiskiem powszechnym. Wystarczy wspomnieć o tak zwanej „pluskwie milenijnej” przełomu XX i XXI wieku, która miała się uaktywnić w noc sylwestrową. Obawiano się między innymi awarii światowego systemu bankowego, co spowodowało masowe wypłacanie oszczędności, a także świadczeń emerytalnych bezpośrednio przed rokiem dwutysięcznym. Ponadto powszechny lęk budziły wizje popkultury, znane chociażby z filmu Jamesa Camerona *Terminator* z 1984 roku<sup>31</sup>. Przewidywania o samodzielnie odpalających się rakietach balistycznych, awariach elektrowni jądrowych, robotów,

---

<sup>26</sup> D. B. Davis, *The Fear of Conspiracy: Images of un-American Subversion from the Revolution to the Present*, Ithaca, 1971, s. 35.

<sup>27</sup> R. Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, [w:] *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York 2008, s. 11.

<sup>28</sup> J. McConnachie, Robin Tudge, *The Rough Guide to Conspiracy Theories*, London, 2008, s. 141.

<sup>29</sup> Por. M. Różycki, *Zmowa nauki. Strach przed technologią we współczesnych amerykańskich teoriach spiskowych*, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” 2014, 29, s. 101.

<sup>30</sup> B. McGinn, *Antichrist: Two Thousand Years of Human Fascination with Evil*, San Francisco, 1994, s. 79.

<sup>31</sup> *Terminator* [film], reż. J. Cameron, scen. J. Cameron, 1983.

samochodów i komputerów, spadających z nieba samolotach, braku prądu, gazu oraz wody oznaczały rzeczywisty Armagedon, zagładę ludzkości, podobną to tej, jaką zgotował ludzkości superkomputer Skynet w przywoływanym filmie<sup>32</sup>.

Teorie spiskowe, w tym te na temat Iluminatów, obecne są również w literaturze. Jedna z nich sugeruje, że John Ronald Reuel Tolkien zajmował się okultyzmem, i na zlecenie zakonu, dążącego do wprowadzenia Nowego Porządku Świata, przedstawiał jego założenia w twórczości literackiej. Tym samym *Władca pierścieni* ma być przepiętną okultystyczną symboliką. Jednym z dowodów ma być Oko Saurona, interpretowane w teorii spiskowej jako zamaskowane wszytkowiedzące oko w piramidzie Iluminatów. Nie bez znaczenia jest również postać maga Gandalfa. Miał on być słynnym okultystą, mistykiem i magiem Aleisterem Crowleyem, nazywanym „antybogiem”. Aleister głosił tezy o nadejściu nowej ery Horusa, którą zwiastowały mu byty z innego wymiaru. Bardzo interesujące są również doniesienia na temat wiersza o Jednym Pierścieniu. Ma on być magicznym zaklęciem, dającym pełną kontrolę nad ludźmi. Znany amerykański mówca i teoretyk spiskowy John Todd twierdził, że Tolkien skopiował swoją powieść z wiccańskiej *Księgi Cieni*. Ponadto twierdził on, że runy z *Władcy pierścieni* to autentyczny alfabet, używany przez wiedźmy i czarownice<sup>33</sup>. Zadaniem Tolkiena miało być przybliżenie czytelnikowi okultyzmu Iluminatów, którzy w niedalekiej przyszłości mają ujawnić światu swoje panowanie.

Lęki współczesnego świata wiążą się również z rozwojem nowoczesnej genetyki, globalnych systemów komunikacyjnych, nanotechnologii oraz cybernetyki. Strach przed zatruciem, jak twierdzi Peter Knight, stał się w ostatnich latach głównym tematem „paranoicznych fantazji”<sup>34</sup>. Warto nadmienić, że zdaniem Knighta niektóre ideologie są rodzajem zatrucia, np. idee komunistyczne. To ideologiczny wirus, którym można się zarazić<sup>35</sup>. Wizja obcych substancji wprowadzanych do organizmu bez naszej wiedzy narastała wraz z pojawieniem się koncepcji substancji rakotwórczych, „polepszaczy” produktów żywieniowych, czy w końcu organizmów genetycznie modyfikowanych (GMO). Ponadto epidemia AIDS i strach przed zakażeniem wirusem HIV zrodził wiele teorii spiskowych mówiących, że wirus został stworzony sztucznie, w laboratoriach, i podawany społeczeństwu poprzez szczepionki<sup>36</sup>. Obecnie, w obliczu epidemii COVID 19, pojawił się tak zwany ruch antyszczepionkowy, który, podobnie jak XIX-wieczni niszczyciele maszyn, dokonują ataków na punkty szczepień oraz głoszą tezy jakoby szczepionki miały zawierać substancje rakotwórcze lub też czipy, za pomocą których można kontrolować

---

<sup>32</sup> Cameron odwoływał się ponadto do lęków związanych z zimną wojną. W roku 1983 roku prezydent Stanów Zjednoczonych, Ronald Reagan, ogłosił uruchomienie programu Inicjatywy Obrony Strategicznej. Był to system obrony przeciwrakietowej krajów NATO przed atakiem balistycznym, mającym nastąpić ze strony Związku Radzieckiego. Skomplikowane technicznie wyrzutnie rakietowe miały niszczyć pociski wroga. Programu nigdy nie udało się zrealizować ze względu na barierę technologiczną. Ostatecznie po premierze *Terminatora* SDI zaczęło utożsamiać ze Skynetem.

<sup>33</sup> John Todd, *dezter iluminatów, ujawnia JRR Tolkiena i CS Lewisa* [online] <https://www.dailymotion.com/video/x2qw0ah> (dostęp: 04.12.2021). Zob. J. Walker, *Paranoi: Teoria spiskowa*, Nowy Jork, 2013, s. 195.

<sup>34</sup> P. Knight, *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*, London, 2000, s. 168.

<sup>35</sup> Tamże, s. 169.

<sup>36</sup> Por. M. Różycki, dz. cyt., s. 105.

człowieka. Ponadto sam wirus, o ile w ogóle istnieje, ma pochodzić z laboratorium, z którego miał on być celowo wyprowadzony.

Jak zauważa Santana Murawska: „kanały rozprzestrzeniania się strachu i podsycających go narracji zmieniały się na przestrzeni dziejów, tak jak źródła lęków – epidemia dżumy, wielka schizma, wojny światowe i inne konflikty czy ekspansja wirusa HIV”<sup>37</sup>. Dzięki wynalezieniu druku dostęp do apokaliptycznych narracji związanych z technologią stawał się coraz łatwiejszy. Paranoje społeczne były i są bardzo powszechne. Ogarniają tłumy ludzi dzięki różnego rodzaju mediom. Jeszcze przed wynalezieniem druku apokaliptyczne przepowiednie i sensacyjne narracje stawały się znane dzięki wędrownym mnichom, kuglarzom czy tzw. dziadom wędrownym<sup>38</sup>. Współcześnie lęki i paranoje rozprzestrzeniają się poprzez prasę, telewizję, Internet, ikonografię, teatr, kino, portale społecznościowe, fora, blogi, literaturę popularną a także niekiedy gry komputerowe. Mają one służyć ogłupieniu, propagandzie oraz inwigilowaniu obywateli za pośrednictwem urządzeń technicznych (komputery, tablety, telefony komórkowe). Technologia w nieodpowiednich rękach staje się domeną zła, ponieważ umożliwia programowanie „ludzkich marionetek”, działających poprzez generowanie sterowanych lęków. Procesy te poznajemy między innymi dzięki literaturze, która poprzez pełnienie funkcji reprezentacji swoich czasów, unaocznia oraz ujawnia nam źródła oraz sposoby kreowania strachu przed technologią.

#### **Bibliografia:**

1. „Gazeta Warszawska” nr 83 (Suplement) z dnia 15 października 1783 r.
2. „The British Magazine and Review, or Universal Miscellany”, 3, 1783, s. 235.
3. Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Kraków 2005.
4. Brzostek D., *Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny. Sztuczna inteligencja i technolęki Stanisława Lema*, „Kultura Współczesna” 2(101)/2018, ss. 13-24.
5. Davis B., *The Fear of Conspiracy: Images of un-American Subversion from*
6. *do psychologii tworzenia*, „Skamander” 1920, z. 2, ss. 106-112.
7. Dobrowolski P.T., *Latająca Europa — balony w XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2014, R. 62 Nr 2, ss. 215-226.
8. Duch W., *Fascynujący świat komputerów*, Poznań 1997.
9. Grabiński S., *Z mojej pracowni. Opowieść o „Maszyńście Grocie”*. *Dzieje noweli – przyczynek*
10. Ilnicki R., *Bóg cyborgów. Technika i transcendencja*, Poznań 2011.
11. Jarry A., *Nadsamiec. Powieść nowoczesna*, przeł. W. Brzozowski, J. Gondowicz, Kraków 2011.
12. John Todd, *dezterter iluminatów, ujawnia JRR Tolkiena i CS Lewisa* [online] <https://www.dailymotion.com/video/x2qw0ah> (dostęp: 04.12.2021).
13. Jones R.V., *Benjamin Franklin*, „Notes and Records of the Royal Society of London” 1977, 31, 2, s. 201-225.
14. Kępiński A., *Lęk*, Warszawa 1987.

---

<sup>37</sup> S. Murawska, *Paranoja a technologia. O teorii spiskowej w kontekście technofobii i postępu technologicznego*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2016, t. 16, s. 35.

<sup>38</sup> Tamże, s. 35-36.

15. Knight P., *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X-Files*, London, 2000.
16. *Kroniczka sportowa*, „Cyklista” 1895, nr 6, s. 11.
17. Kulpa P., *Pogoń za nadludzką wydajnością: marzenia o niezwykłych maszynach w „Nadsamcu” Alfreda Jarryego*, „Kultura Popularna” nr 2 (48), 2016, ss. 50-54.
18. Lem S., *Lube czasy*, Kraków 1995.
19. Lem S., *Tajemnica chińskiego pokoju*, Kraków 1996.
20. Majewska J., *Demon ruchu, demony nowoczesności*, „Nauka” 4/2015, ss. 89-106.
21. McConnachie J., Robin Tudge, *The Rough Guide to Conspiracy Theories*, London, 2008.
22. McGinn B., *Antichrist: Two Thousand Years of Human Fascination with Evil*, San Francisco, 1994.
23. Murawska S., *Paranoja a technologia. O teorii spiskowej w kontekście technofobii i postępu technologicznego*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2016, t. 16, s. 33-43.
24. Orłowski B., *Przygody pionierów cywilizacji*, Warszawa 1987.
25. *Problemy społeczne w grze politycznej*, red. J. Królikowska, Warszawa 2006.
26. Różycki M., *Zmowa nauki. Strach przed technologią we współczesnych amerykańskich teoriach spiskowych*, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” 2014, 29, ss. 97-109.
27. Schivelbusch W., *Gwschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 1977.
28. *Terminator* [film], reż. J. Cameron, scen. J. Cameron, 1983.
29. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York 2008.
30. *the Revolution to the Present*, Ithaca, 1971.
31. Tomasiak W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007.
32. Walker J., *Paranoi: Teoria spiskowa*, Nowy Jork, 2013.



## **УРБАНІСТИЧНА ЕСТЕТИКА МЕТАМОДЕРНУ**

Розвиток урбаністичних досліджень початку ХХІ століття відображає зміну світоглядних парадигми постмодерну на парадигму метамодерну. Постмодерн — це рефлексія епохальних, всеосяжних змін життя суспільства повоєнного періоду ХХ століття. Він відкрив принцип множинності реальності. Застосована ним просторова метафорика дозволила візуалізувати принцип взаємопокладання об'єктів і явищ. Уявлення про одночасну множинність реальності змінила розуміння форм, структур і функцій людського оточення. На соціальному рівні це відображено в ідеології мультикультуралізму, як взаємодії носіїв різних цивілізаційних практик. Це підвело до ідеї мережевої природи структур і відносин в суспільстві. Культура, економіка і політика сьогодення породжують якусь нову ментальну парадигму, яку Робін ван ден Аккер і Тімотеус Вермюлен запропонували назвати метамодерном.

Метамодерн, як і постмодерн, плюралістичний, іронічний і деконструктивний, але ці риси по-різному проявляються. Метамодерн вводить більш складний принцип контингентності і контекстуальності об'єкта, де об'єкт — це мережа відносин, смислів і функцій. У свою чергу метамодерн говорить про метакіс, зависання, допустимість мінливості значень. Безладна життєвості постмодерну, в метамодерні трансформується у «випадкові» збіги, споживчу своєрідність, гедонізм.

Ці риси метамодерну відбилися в концепції Р. Роджер «Towards a Strong Urban Renaissance», де місто — це простір, в якому всі речі мають гуманітарне значення. Основа такого розуміння міста — ідея об'єктності, коли речі і люди утворюють особливий рід мережевої взаємодії. Такий підхід демонструє те як різні естетичні переваги людей формують матеріальну структуру міського простору.

Фоном для досліджень урбаністичної естетики початку 2000-х стала концепція культурної поліфонії. Відмова від культурної гомогенності для більшості населення пов'язана з отриманням доступу до глобальної світової системи розподілу фінансів, товарів і послуг, потоків робочої сили. Ми стикнулись з появою покоління людей «культури зірваного якоря», які не ототожнюють себе з локальними культурами і повсякденними практиками, а є продуктом і частиною глобалізованої культури. На матеріальному рівні це призвело до появи гібридних і інтеркультурних форм дизайну простору. Таке явище У. Бек назвав «конвергенцією глобальної культури», тобто наближення культур різного походження до однакових форм і значень.

Сучасна урбаністика звертає увагу на візуальні, емоційні, асоціативні механізми, які формують індивідуалізований образ міста. Фізичні об'єкти «обрастають» антропологічними значеннями, які диктують логіку соціальних відносин. Співвідношення естетичної якості середовища і станів людини постають як умова виникнення феномена атмосфери. Припускаючи активну позицію речі ми припускаємо і особливий вид реальності, яким володіють речі. Отже, це формує особливий просторовий ансамбль і особливу атмосферу. Завжди залишається питання про техніку створення атмосфери і здатності її сприйняття. Якщо

атмосфери — це «налаштований простір», то цікава методика і інструменти налаштування.

По суті мова йде про створення певної семіотичної моделі, яка в парадигмі метамодерна отримала назву «нової структури відчуття (sensibility)». Це досить невизначена конструкція, що складається з «первинного сприйняття» і «переживань ностальгії», появи естетичного об'єкта і переказу йому сенсу, при цьому все це повинно демонструвати «щирість» і «наївність». Але для почуття ностальгії потрібно мати досвід прожитої ситуації, а в первинному переживанні повинен проявитися досвід або навик схоплювання об'єкта. Точно так «щирість» і «наївність» не завжди виступають спонтанною реакцією. Найчастіше за цим ховається дуже складна техніка створення враження щирості й наївності за допомогою цілого ряду маркерів, які вказують на те, що певний об'єкт потрібно так сприймати. Це добре видно на прикладі проблем пост-стилю і транскодування, що розглядається представниками метамодерна.

У цій дослідницькій парадигмі смисли і значення матеріальних об'єктів міста розкриваються в системі ментального образу. Ментальний образ міста — це складна семіотична система просторів і об'єктів, що структурує функціональний і соціальний простір міста. Цей образ формується фізичним оточенням і повсякденними практиками, в яких ми проживаємо місто. В ситуації мета модерну ментальний образ міста створює причетність до певної культури, але не роблять тебе носієм цієї культури. Це як оренда житла не робить тебе його власником. Ти отримуєш досвід присутності, пофарбований емоційно, сприйнятий як цілісне переживання, але ти стаєш частиною процесу відтворення наративу, співприсутності реальностей тих хто сприймає і кого сприймають.

Ментальне місто формує естетичне прийняття соціального простору. Разом з цим приходить розуміння того, що естетичні мотиви не інструментальні і вторинні, а першорядні і основоположні. Це знайшло відображення в проблемі автентичності, а «боротьба за автентичність» міста стала загальним трендом. Сьогодні ми стикаємося з процесом конструювання автентичності як стилю. Простежується чіткий зв'язок між комерційною культурою і створюваною нею формою автентичності. Але мета комерційної культури більш масштабна — це рішення проблеми переміщеного населення і задоволення претензії нових груп на право жити і працювати в цьому просторі.

На тлі загальних дискусій про глобалізацію, ролі масової культури, уніфікації сфери споживання ми бачимо, що автентичність перетворюється в вироблений товар. Але в результаті ми стикаємося з виробництвом абсолютно нового простору міста з множинною симуляцією автентичності.

Це призводить нас до висновків, що місто метамодерна не тільки багатшаровість, але і одночасність присутності різних просторів. Це не просто сконструйована або дозволена колажність, а прожита просторовість, яка передбачає зустріч з іншими тимчасовими об'єктами. Місто залишається складним топологічним об'єктом, унікальним ансамблем інфраструктури, спільнот і повсякденних практик. При цьому індивідуальність міста — це естетичний товар, який виробляється і реалізується на ринку людських потреб.

## **БАБІНСЬКИЙ Олександр Вікторович**

аспірант Кафедри організації

театральної справи імені І. Д. Безгіна

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

## **АКТУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОГО ЦИРКУ**

**Актуальність.** Сучасний період трансформації українського суспільства впливає на всі складові культурної сфери. Особливо яскраво ці процеси демонструються у цирковій діяльності, яка вивела на перший план значущість соціальних факторів, обумовивши необхідність перегляду сталих принципів її регулювання та програмування. Це в свою чергу посилює необхідність урахування в них не лише тих змін, що сталися у загальних векторах суспільного життя, але й викликаних розмежуванням економічних та етносоціальних інтересів.

**Ключові слова:** циркове мистецтво, український цирк, циркова освіта, репертуарний цирк, циркова культура, циркова драматургія, цирковий артист, циркова критика.

**Постановка проблеми.** Те, що відбувається за часів сьогодення в українському цирковому мистецтві, загалом відповідає ситуації у всьому мистецтві країни. Наявність проблем, які потребують розв'язання, зумовлена комплексом причин як суспільно-історичного, так і організаційно-фінансового характеру. До того ж багато творчих питань, врешті-решт, зводяться саме до скрутного матеріального становища, у якому перебувають заклади культури, до неможливості гнучкого маневру, до закостенілості існуючих структур та обмежень, пов'язаних із пандемією коронавірусу. На потребу у переосмисленні соціально-культурних можливостей українського традиційного цирку вказують доволі очевидні ознаки його кризового стану, що в свою чергу підкреслює вагомість пошуку шляхів розв'язання існуючих протиріч між художніми завданнями, які вирішує цирк, і соціальними реаліями, що стали наслідком переорієнтації політичного курсу на відбудову української державності з використанням механізмів ринкової економіки.

### **1. Сучасний український цирк і його репертуар**

За часів сьогодення в Україні діє 9 професійних циркових підприємств, серед яких Національний цирк України та 6 стаціонарних цирків, Державна циркова компанія України та Дирекція пересувних циркових колективів України.

У конкуренції з іншими видовищами — а межа XX і XXI століть вперше за всю історію людства так широко оперує саме зоровими, а не вербальними образами, — цирковому мистецтву України варто відшукувати свою естетичну нішу. І хоча циркове мистецтво сьогодні не виграє боротьбу за глядача ані у грандіозних спортивних матчів, ані у галасливої велелюдності естрадних шоу, ані у технічних засобів кінематографу, проте цирк має унікальну і неперевершену зброю — безпосередній енергетично-смісловий обмін між індивідумом у залі і особою на арені.

Тут слід зазначити, що цирк та його функції теж не залишаються незмінними протягом всієї історії цього виду мистецтва. Так, на початку ХХІ ст. український цирк здійснив прорив щодо розвитку нових організаційних форм, хоч паралельно зберіг незмінною модель державного репертуарного цирку. Але надалі стався суттєвий розрив, який дедалі більше й більше розширюється. Отже, існування української арени, принаймні в організаційному (а внаслідок цього, — і в творчому) аспекті, дедалі суттєвіше розходиться із вимогами часу.

Важливим професійно-творчим показником циркової культури є визначеність творчої позиції цирку в його репертуарній лінії, цілісності художньої програми. Треба відзначити, що аналіз діяльності українських цирків як у 90-ті роки ХХ-го, так і на початку ХХІ століття свідчить про відсутність єдиної концепції щодо формування репертуару.

Важливо вказати й на феномен циркової драматургії, бо саме традиційність відіграє все більш важливу роль у цирковому житті України ХХІ століття, а суспільство з величезною зацікавленістю стежить за характером діалогу «цирк — традиційність» та за його результатами.

Проблема сучасного прочитання традиційності віддавна була ключовою. Сьогоднішній похід української режисури за класикою не є явищем однозначним. Проблеми постають і перед тими, хто, як Б. Заєць і Л. Шевченко, здійснювали це постійно і чий досвід спілкування з традиційністю нараховує десятиріччя, й перед тими, хто «по-неофітськи» долучається до культури минулого.

Що ж до сучасної української циркової драматургії, то вона, як вже зазначалося, не визначає обличчя цирків, здебільшого існуючи на периферії їхніх інтересів. Цирк сьогодення майже відірваний від модерної української літератури, хоча саме в ній останнім часом якраз і відбуваються цікаві й плідні процеси.

## **2. Освіта цирку, кваліфікація його колективу**

Певні проблеми українського цирку пов'язані зі станом режисерського корпусу. Так, на думку циркознавців, державним циркам України катастрофічно бракує нових імен, нових творчих лідерів. У такій ситуації деякі цирку змушені існувати взагалі без штатних режисерів — на чолі з директорами. Це дає певну можливість для маневру й інколи — непогані результати. Але запрошення до цирків режисерів на разові постановки, безперечно, не є універсальним вирішенням проблеми і може призвести до ускладнення ситуації.

Також у сьогоднішній практиці української арени, навіть коли брати більш-менш благополучні її зразки, взагалі доволі помітною є невизначеність, навіть відсутність повноцінної національної циркової школи. На зміну визнаним майстрам, котрі протягом десятиліть формували обличчя українського цирку, не приходить таке ж продуктивне нове покоління. Причому ситуація останніми роками суттєво погіршала — через фізичне старіння досвідчених педагогів, їхнього природного поступового віддалення від живого циркового процесу, це помічається вкрай сильно.

Тож, актуальним постає й питання циркової освіти. Циркова освіта хоч якоюсь мірою має на практиці почати прищеплювати, а можливо, й виховувати цю необхідність, потребу артистів і режисерів одне в одному, відкривати в чомусь неминучість протиріч навіть найближчих за духом людей цирку і застерігати від «хірургії», розривів, виховувати вміння чути один одного.

Недостатня увага приділяється комплексному вихованню циркового артиста, тоді як серед першочергових актуальних вимог до нього є здатність до відтворення

складних темпоритмових партитур, вільне поєднання трюку та пластики тощо. В той же час сценічний рух, танець та акторська майстерність досі залишаються у нашому навчальному процесі окремими дисциплінами, надто відірваними одна від одної.

У навчанні режисерів поступово зникає інтерес до того, чим завжди пишався український цирк — до докладного дослідження вчинків персонажів у цирковій виставі, знаходження численних подій, із яких і повинна складатися майбутня вистава. Робота ця скрупульозна, невидима, на зразок підмурка будинку, але необхідна для професії режисера психологічного цирку. Це — ази, але без цих азів, — до речі, засвоїти їх не так і просто, — режисер ніколи не зможе допомогти артисту, стати йому потрібним.

Вищій школі більше, ніж іншим, потрібна реформа, вважають фахівці. Більш перспективними є аматорські циркові студії, де викладач з одним, двома, можливо, трьома майбутніми режисерами або п'ятьма-шістьма акторами «чаклував» би над душею і тілом артиста. На сучасному етапі розвитку циркової освіти в Україні у цирковому виші має виникнути особистість художнього керівника інституту, який би взяв на себе відповідальність за розвиток національної циркової школи, подібно до того, як у 2012-му в Київській естрадно-цирковій академії це зробив Владислав Корнієнко, який, власне, й сформував основну творчу майстерню, і дав імпульс розвитку циркової педагогіки на десятиріччя вперед.

Тому циркова освіта в Україні не лише не завмерла, а має й певні здобутки. Випускники Київської естрадно-циркової академії з кожним роком займають все більш помітне місце у мистецькому житті країни. Не зменшується і число бажаючих оволодіти цирковою професією. А про якість навчання свідчить той факт, що студенти іще до випуску вже починають представляти свою майстерність на головній арені країни — Національному цирку. Так сталося з головною режисеркою Національного цирку України Веронікою Гумаровою.

У той же час належного підвищення кваліфікації здебільшого не відбувається у самих цирках. Парадокс полягає у тому, що, з одного боку, артисти є природно найбільш залежним (від драматургії, режисури, сценографії, глядача, інших чинників) елементом циркового процесу, а отже будь-яка криза у цьому процесі унеможливорює реалізацію артистичного потенціалу. З іншого ж боку — коли зайві регламентації зникають, артисти навіть у найсприятливіших умовах виявляються не готовими до розв'язання складних завдань.

Для молоді в такому цирку акторський тренінг — обов'язковий. Він не може набриднути, якщо зрозуміле його значення й існує потреба у формі, тобто в удосконаленні всього творчого апарату, його готовності до легкості, свободи і польоту у грі у вечірній виставі та готовності до майбутніх персонажів.

Молодому цирковому артисту безглуздо займатися тренінгом примусово. Тут має виникнути природна потреба, як зранку та ввечері — чистити зуби, як у музикантів — грати гами, як у солістів балету — щоденний станок. Але буває, молоді вважають, що вже все вміють. Це, звісно, нічого не дає для подальшого професійного мистецького розвитку.

### **3. Проблеми сучасної циркової критики**

Актуальною є й проблема сучасної циркової критики. Взагалі, співвідношення «цирк — критика» є дуже важливим в системі цирково-художньої діяльності. Критика

є базовою складовою в системі посередників, які забезпечують зв'язок мистецтва з суспільством і публікою. Особливістю критики є універсальність її впливу на систему цирково-художніх відносин, певне корегування їх розвитку і, навіть, частковий її вихід на забезпечення управління і регулювання циркової діяльності.

Критика певним чином забезпечує цілісність цирково-художнього життя, сприяючи поєднанню всіх його ланок, прагнучи досягти оптимальності його розвитку, насамперед шляхом погодження оціночних позицій цирку і публіки відносно створених вистав, зокрема із залученням циркових тварин. Критика є певною мірою соціально і естетично контролюючою інстанцією, оскільки вона за своїм призначенням охоплює весь цикл функціонування циркового мистецтва і покликана бути «імунною підсистемою» циркових процесів, забезпечуючи плідний розвиток циркової галузі, стимулювання її можливостей.

Але, на жаль, як зазначають циркознавці, сучасна українська критика не сприяє підвищенню соціокультурного статусу українських цирків. Вона не виконує свого призначення бути соціально та естетично регулюючою інстанцією. Долаючи поступово інерцію компліментарності, ідеологічної одномірності оцінок, критик, водночас, не завжди здатен протистояти тим проявам циркового життя, в яких простежується зростаючий тиск на нього вибагливої публіки. Сучасна критика не допомагає цирковим підприємствам визначитися із подальшою стратегією і тактикою розвитку, спрогнозувати своє майбутнє, не сигналізує про існуючу «вібрацію» у відносинах між циркум і суспільством, а відтак — сучасна циркова критика не є носієм громадської думки.

Значною проблемою є професіоналізм критики, бо її функції нерідко виконують так звані «фахівці-оппоненти». Негативним наслідком такої ситуації є зниження уваги суспільства до циркових проблем, що констатує більшість циркових діячів.

Разом з тим, в умовах динамічної трансформації циркових процесів, змін у системі культурного життя, зростає роль критики в прогнозуванні розвитку цирку, регулюванні показників його діяльності, пошуку оптимальної моделі функціонування, хоча сьогодні циркова критика потребує удосконалення.

Багато що з того, за що за радянської доби виносили суворі покарання, зараз, після того, як пішли з журналістики багато старших колег, котрі докладали багато зусиль для підвищення авторитету професії критика, стало дозволеним.

По-перше, це — прямий плагіат, включення до наукових робіт і статей великих фрагментів з чужих текстів (звісно, без усякого посилання на автора). Також стало можливим широко обговорювати у соцмережах і на шпальтах інтернет-видань закулісні плітки та чутки. Нормою є публікація у різних виданнях тих самих текстів без будь-яких змін. А у «жанрі» портретів деякі «критики» умудряються у розповідь про одного циркового діяча вставляти цитати, присвячені іншому. Більше того, такі «критики» переробляють свої колишні статті, тож у портрет режисера, директора чи артиста потрапляють фрагменти, добре відомі за статтями, присвяченими іншим діячам.

Проблема функціонування спеціалізованих циркознавчих видань на жаль характерна для всіх без винятку регіонів нашої держави. Наприклад, у Києві не існує жодного спеціалізованого видання, присвяченого цирковому мистецтву, на сторінках якого можна б було друкувати компетентні рецензії та інші матеріали.

Окрім одвічної нестачі коштів, процес створення такого видання гальмує відсутність міцно згуртованого ядра циркових критиків. Циркові плітки у соцмережах, які видаються за професійну критику, звісно, аж ніяк не допомагають розвитку циркової справи, бо за умов наявності в країні декількох циркових критиків-фаворитів, відмінних за стилістикою і нерівнозначних за результатом явищ культурного життя, повинна розгортатися і професійна аналітика цього процесу — адже без професійної циркової критики цей процес, м'яко кажучи, не довершений.

**Висновки.** В період соціокультурних трансформацій, які переживає українське суспільство, формуються новітні моделі функціонування цирку. У характеристиці циркової діяльності суттєву роль відіграють державні ідеологія та політика, від яких напрямку залежать загальний рівень циркової культури, стан циркової творчості та визначення цирку як важливої складової соціального і духовного життя суспільства. Спостерігається розлагодженість механізмів, покладених в основу взаємовідношень між суб'єктами, такими, як фактична відсутність циркового конвеєру, а також таких, що визначають соціальну спрямованість діяльності циркових інституцій (публіка, критика, держава, громадськість, працівники цирку). Зниження інтересу держави до цирку як вагомого чинника у формуванні суспільної культури, його надмірна комерціалізація, соціальна непрестижність циркових працівників, зниження рівню циркової культури публіки, відсутність єдності у програмі дій між критикою і циркум, громадськістю і державою.

Отже, закінчуючи розмову про стан сучасного українського цирку, можна відзначити, що, попри всі негаразди, український цирк продовжує плідно працювати і розвиватися, залишаючись незгасним вогнищем національної культури, а його соціальний статус, як і зацікавленість громадськості та публіки не тільки зберігається, але й, порівняно з іншими видами мистецтва, зростає, що в свою чергу свідчить про перспективність циркової діяльності.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барінов В. А. Художественно-образная структура циркового искусства: Монография / В.А. Барінов. — М.: МГУКИ, 2005. — 192 с.
2. Барінов В.А. Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства: автореф. дис. канд. филозоф. наук: спец. 09.00.04 — «Философская антропология, философия культуры» / В.А. Барінов. — М.: МГУ, 2009. — 15 с.
3. Буклет, присвячений святкуванню 50-річчя Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв / [КМАЕЦМ]. — Берлін — Київ: Art of Artistic GmbH, 2011. — 80 с.
4. Владимиров В. А. Цирк как феномен культуры: автореф. дис. канд. искусств.: спец. 17.00.01 — «Театральное искусство» / В.А. Владимиров. — М., 1986. — 23 с.
5. Дмитриев Ю. А. Советский цирк сегодня. М.: Искусство, 1963. — 400 с.
6. Житницький А. 3. Циркове мистецтво як складова частина української культури / А.3. Житницький, О.А. Житницький // Культура України: Зб. ст. — Х., 1996. — Вип. 3. — С. 193-197.
7. Корнієнко В. В. Театральний менеджмент: методика прокату репертуару драматичного театру. — К., 2005. — 64 с.

8. Котельников С. II международный цирковой форум / С. Котельников // Гастроль. — 2009. — № 1. — С. 6–7.
9. Котельников С. "Золотой трюк" по-киевски / С. Котельников // Гастроль. — 2011. — № 3. — С. 12–20.
10. Рыбаков М. А. Киевский цирк. Люди, события, судьбы. — К.: ВГО Циркова спілка Кобзова, 2005. — 304 с.
11. Сайт Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://kmaesm.edu.ua/> — (Дата звернення: 09.11.2021).



## **ЕТНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ І ЇХ РОЛЬ В ПРОЦЕСІ АНАЛІЗУ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ЖИВОПИСУ «ЕПОХИ ПРОНИКНЕННЯ» І СИНТЕЗУ КУЛЬТУР**

На рубежі XX — XXI століть значна увага приділяється митцями саме у застосуванні кроскультурного методу у своїй творчості. Важливу роль в увиразненні сучасного синтезу культур відіграє символ “дзеркало”, семантика якого стає мірилом ірреальності світу і межі втрати ідентичності, що яскраво представлено у творчості українських митців А. Блудова, А. Цоя, О. Чепелик, М. Цоя, В. Ралко, Ю. Денисенкова, Ю. Сивиріна та ін. Саме “дзеркало” і його актуальне вираження як об’єктиву через який проходить реальність (камера-обскура (псевдо реальність), фотоапарат (копіювання реальності), телекамера (маніпуляція і лже дійсність)) стає тим символічним ключем у виокремленні відбитку від оригіналу, тонкої межі на якій у безпосередній спорідненості існують симулякри і комплементарний підхід. Універсальність візуальної мови, як головної тенденції світового мистецтва свідчить про міцний синтез культур, в процесі якого збереження національної ідентичності виходить на перший план, як прагнення кожного етносу зберегти унікальний колір “свого” національного забарвлення у глобальному вимірі безособової маскультури і виокремлення від “чужого”.

Думки народних провідників у розумінні свого й чужого описані у статті “Соціально-побутовий тип епічного героя українських народних дум і питання становлення національної духовності на сучасному етапі утвердження української державності”, що допомагають краще зрозуміти той факт, що чуже ніколи не буде сприйняте своїм у його глибинній суті. “Необхідність чітко усвідомити свою причетність до “своєї” землі. “Чуже” — за межею рідного, а “своє” — ось тут, на “своїй” землі”, — М. Набок [1]. Власне складається не лише з краси й того, що подобається, більшу частину особистого формують біль і трагічне минуле предків, які боронили землю, саме у вдячності за свободу криється найбільша сила “свого”. Оцінка іншого етносу відбувається у розрізі відповідності власним національним ідеям, як зазначає Е. Касперський, саме з найважливіших елементів своєї культури формується загальне, яке протиставляється “сліпому наслідування чужоземного [2]. “Комплекс національної відрази забезпечує негативне ставлення до “чужого”, як усього супротивного нашому народові, коли це шкодить етносу зсередини і ззовні” [1]. “Своє” становить унікальну категорію розуміння національного, це стосується кожного етносу, який через призму самобутнього оцінює протилежний етнос, шукаючи подібності і відмінності, що вестимуть за собою, прийняття або відмову, мовчазну згоду, або прагнення поєднання, цікавості або негативну реакцію.

“Культура людини історична, бо їй властиві і мінливість, і спадкоємність — не тільки засвоєння традиції, а й створення та відкриття нового” [3]. Передача досвіду, є

однією з головних властивостей культури, проте її основною рисою, за Д. Сідні, являється комбінація надбань і здатність їх засвоєння.

Окремої уваги заслуговують взаємозв'язки елементів в системі культури, оскільки для аналізу синтезу культур вони стають важливішими за історію обряду чи звичаю. Такі взаємозв'язки здатні виникати в межах як однієї, так і декількох культур, залучаючи суміжні сфери життєдіяльності соціуму, і від складності такого поєднання виникають похідні, які вже не є частиною окремої одиниці, а стають універсальними в межах глобальної культури людства, формуючи кроскультурний підхід у живопису, що характеризується "епохою проникнення".

#### **Список використаних джерел:**

1. Набок, М. (2017). Соціально-побутовий тип епічного героя українських народних дум і питання становлення національної духовності на сучасному етапі утвердження української державності. *Матеріали до української етнології. Етнологія*, 6(X), 231 — 235.
2. Kasperski, E. (2006). Swojskie, cudze, uniwersalne. Paralele polsko-ukraińskie. *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze* 21 — 22, 2006. *Spotkania polsko-ukrainskie. Studia Ucrainica*. Warszawa, 23.
3. Сидні, Д. (1953). Концепция культуры и некоторые ошибки в ее изучении. D. Sidney. *Theoretical Anthropology*. N. Y., 23 — 53. Вилучено з: [https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil\\_ant\\_cult1/~phil\\_ant\\_cult1.htm](https://lib.uni-dubna.ru/search/files/phil_ant_cult1/~phil_ant_cult1.htm) (13.09.20).

**БЕНТЯ Юлія Валентинівна**

кандидат мистецтвознавства

Інститут проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України, відділ театрознавства

науковий співробітник

<https://orcid.org/0000-0003-1514-3859>

## **ЧИ БУЛИ ЗНАЙОМІ МОЛОДИЙ ВЕРТЕР, БІДНА ЛІЗА І НАША МАРУСЯ? ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ У ПЕРЕТИНАХ НАЦІОНАЛЬНИХ ВЕРСІЙ СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ**

**Тези доповіді.** Знайомство з хрестоматійними творами німецького, російського та українського сентименталізму — епістолярним романом «Страждання юного Вертера» Йогана Вольфганга фон Ґете (1774), повістями «Бідна Ліза» Ніколая Карамзіна (1792) та «Маруся» Григорія Квітки-Основ'яненка (1832), незважаючи на їх безперечну приналежність до одного стильового напрямку, демонструє суттєву відмінність у побудові сюжету та трактуванні персонажів. Навіть якщо вважати «Бідну Лізу» «Вертером навиворіт» (у гендерному й соціальному аспектах), це не надто скорочує уявну дистанцію між німецькою і російською версіями сентименталізму.

Щоб вирішити цю проблему, варто звернути увагу на один із мікросюжетів роману Ґете. Історію дівчини, яка втопилася після того, як її кинув коханий, Вертер розповідає своєму супернику Альберту в той момент, коли й сам починає передчувати неминучість власної загибелі: «...я нагадав йому про одну дівчину, яка недавно втопилася, і розповів її історію. Ця молода, мила істота виросла серед хатніх турбот, щоденної одноманітної роботи й не знала інших розваг, як, може, в неділю, вбравшись у трохи кращу одежину, зароблену важкою працею, піти з товаришками на прогулянку за місто або й потанцювати у великі свята, бо в будень їй тільки й залишалося, що якусь часинку погомоніти з сусідкою про чийсь сварку або плітку. І от у цій палкій натурі прокидаються, нарешті, глибокі жадання, що зростають під впливом чоловічих лестоців, давні розваги її вже не тішать, і нарешті вона зустрічає юнака, до якого її непереможно вабить невідоме досі почуття і на якого вона покладає всі свої надії. Вона забуває про все на світі, нічого не чує, нічого не бачить, нічого не відчуває, живе тільки ним, єдиним, лине душею до нього, єдиного. Не зіпсована порожніми втіхами нікчемного марносластва, вона тягнеться до своєї мети, хоче належати йому і в вічному єднанні з ним найти все те щастя, якого їй бракувало, зазнати всіх тих радощів, до яких прагнула. Нові й нові обіцянки кохання, що зміцнюють її надії, сміливі пестоці, які розпалюють її жагу, геть поійняли її душу, вона ходить, як очманіла, передчуваючи всі земні втіхи. Її напруження доходить краю. Нарешті вона розкриває обійми, сподіваючись на здійснення всіх своїх бажань, і... коханець покидає її... Заціпенівши від нестями, вона стоїть над безоднею. Навколо — пільма, ніякого просвітку, немає навіть натяку на якусь втіху, бо її покинув той, заради кого вона жила. Вона не бачить широкого світу, що лежить перед нею, не бачить тих, що могли б замінити її втрату, вона почуває себе самотньою, всіма покинутою і, знетямлена, загнана в безвихідь жахливим горем, на відчай душі кидається в

безодню, щоб в обіймах смерті поховати всі свої муки. От бачиш, Альберте, це історія багатьох людей! І скажи тепер, чи це не те саме, що й хвороба? Природа не може знайти жодного виходу з заплутаного лабіринту суперечливих сил, і людина мусить померти. Горе тому, хто може на це дивитися байдуже й казати: "От дурна, хай би трохи почекала, час би загоїв рани, розпач минув би, і знайшовся б хтось інший, хто дав би їй втіху й розраду". Але це те саме, що сказати: "От дурний, помирає від гарячки, хай би трохи почекав, поки набрався б сили, поки життєві соки очистилися б, кров уляглася, і все вийшло б на краще, він жив би й досі!"» (переклад з німецької Сидора Сакидона). Ніби підказуючи Альберту «правильну» інтерпретацію власної майбутньої загибелі, протагоніст епістолярного роману фактично докладно окреслює той сюжет, що ляже в основу «східних» версій західноєвропейського сентименталізму. Тож навіть підміна мотиву самогубства на смерть від хвороби у Квітчинії повісті, як бачимо, має витoki у романі Гете, де Вертер фактично ототожнює душевний розпач з тілесною гарячкою.

Якщо зв'язок німецького, російського та українського сентименталізмів «матеріалізований» у сюжетних запозиченнях та прямих контактах митців, то сам факт появи такого тексту, як «Страждання молодого Вертера», завдячує зокрема й бурхливим філософським дискусіям довкола теми самогубства в Англії середини XVIII століття. 1756 року знаменитий шотландський філософ Дейвід Г'юм (нині, до слова, підданий на батьківщині жорсткій критиці через расистські висловлювання) видрукував том власних праць під назвою «П'ять дисертацій». У четвертому з цих томів він обстоював моральне право людини на самогубство. Під загрозою судового переслідування видавець був змушений вилучити вже з готового накладу цю частину разом з наступною, у якій Г'юм докладно аналізував ідею вічного життя, та замінити їх на есей «Про стандарти смаку». Тож епістолярний роман «Страждання молодого Вертера» Гете, можна сказати, продовжив розмову на заборонену тему, переніс її в межах сентименталістської традиції з філософських обговорень в простір художньої творчості.

Важливий «український сюжет», який має безпосередній стосунок до сентименталістського напрямку — це знаменита легенда про самогубство класика української музики XVIII століття Максима Березовського. В нашому контексті важлива не так достовірність самого біографічного факту, як красномовний хронологічний збіг: те, що смерть Березовського 1777 року потрапляє у хвилю «поствертерівських» суїцидів, які відбувалися в Європі після публікації роману у 1774 році. Не менш важливо й те, що саме твори Максима Березовського (і серед українських митців — лише його) є у складі української частини колекції Берлінської Академії співу. У 2001 році, спираючись на попередні розвідки і гіпотези музикознавиці Лариси Івченко, їх виявили Олена Корчова та Іванна Карабиць під час роботи над курсовим проєктом, після чого Л. Івченко докладно описала та атрибутувала цю знахідку.

**Висновки.** Засадничі твори українського та російського сентименталізму мають свій зародок в одному з переламних, кульмінаційних епізодів епістолярного роману Гете. Це уможливорює твердження про безпосередній зв'язок цих культур, а також вплив британських дискусій на «східні» версії сентименталізму за німецького посередництва.

#### **Список використаних джерел:**

4. Гете Й. В. Твори / Пер. С. Сакидон. Київ: Дніпро, 1982. 312 с. (Вершини світового письменства: Т. 41). URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера> (перевірено 26.10.2021).
5. Івченко Л. В. Справа № 907 // Музика. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.
6. Карамзин Н. М. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. Ленинград: Худ. литература, 1984.
7. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Маруся : повість. [Харків]: Рух, 1918.
8. Hume D. Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul. St. Augustine's Press, 2001.

## **ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В АРТ МЕНЕДЖМЕНТІ**

Дослідження ролі та значення арт-менеджменту особливо актуальне сьогодні у зв'язку з тим, що сфера культури та мистецтва поступово переходить на ринкові відносини. Узагальнення управлінських механізмів у культурі та мистецтві, у свою чергу, потребує наукового осмислення, теоретичного обґрунтування. У зв'язку з цим головним завданням арт-менеджменту як виду управлінської діяльності є підвищення теоретичної значущості та практичної застосовуваності технологій і методів, що надають можливість вирішити проблеми функціонування та розвитку освітніх установ соціокультурного і мистецького спрямування. Арт-менеджмент є засобом ефективного управління та регулювання системи підготовки кадрів у галузі культури за умов нестачі ресурсів, оскільки саме він має стати технологічним інструментом формування сприятливих умов для створення і просування художніх цінностей в соціокультурному просторі.

Сучасний арт-менеджмент є системою цілей, принципів, функцій і технологій в соціально-культурній діяльності, що забезпечує розробку та реалізацію комплексу заходів тактичного і стратегічного характеру відповідно до філософії і місії установ культури і мистецтва.

Театр на сучасному етапі його становлення, коли поруч із академічним постає багатоманіття експериментальних театрів (імерсивний театр, документальний театр, сайт-специфічний театр або вербатім), вимагає нових форм управління. Академічні театри віддавна функціонують за моделлю, у якій художник транслює свою волю директору, а той підлеглим — керівникам різного рівня. У переважній більшості вітчизняних театрів, особливо державних, побудованих за старими принципами управління, ситуація нітрохи не змінилася. Але в незалежних компаніях, новостворених колективах державного підпорядкування, що формуються під конкретний фестиваль або проєкт, комерційних і некомерційних структурах пробують впроваджувати інші, нові схеми. Декотрі з них виявляються нежиттєздатними, проте ті, що запозичені з бізнесу, часто цілком можна застосувати і в театральній практиці.

Найпоширенішою формою нового театального менеджменту стала ко-продукція. Такий підхід дає можливість різним театрам об'єднатися у роботі над спільним театральним проєктом. Як синтетичне за своєю суттю мистецтво, театр апріорі прагне до горизонтальних зв'язків та співтворчості. Ко-продукція — ідеальна форма горизонтального театру. Звичайно, якщо вона не обмежується простою формальністю. Ко-продукція — це коли сторони дійсно не можуть обійтися один без одного і їх внесок в загальну справу однаково важливий. Прикладом вдалої ко-продукції є проєкт «Молодого театру» з Івано-Франківським театром (вистава «Слава героям»). Ко-продукції малих театрів із великими, регіональних із першими театрами країни — це шанс працювати та розвиватися як для одних, так і для інших.

Продюсувати ко-продукції, звичайно, складніше, ніж звичайні вистави. Тут більше учасників і, відповідно, з великою кількістю людей необхідно домовитися ще

на старті. Не можна випустити з уваги розклад, та зайнятість людей. Якщо звичайний театральний проект — це години розмов і кілобайти файлів, то ко-продукція — це дзвінки нон-стоп, онлайн-таблиці і технічні райдери, мегабайти інформації на жорсткому диску. Тут продюсеру потрібен і фахівець з маркетингу, і хороший піарник, і smm-менеджер. Але головне, йому потрібні вірні партнери, тому що якщо всередині творчої групи є невдоволення, воно рано чи пізно розгориться як полум'я.

Інше нове явище сучасного театрального менеджменту — франшиза. Це слово прийшло зі страхового бізнесу, де воно означає отримувану при настанні страхового випадку виплату. У бізнесі франшиза — комплекс благ, що дає право користуватися конкретним брендом, технологіями або бізнес-моделлю і котрий переданий на певних умовах франчайзі (стороні, що одержує). Тобто прокат чужої вистави або використання чужого сценарію автоматично стає франшизою.

Однак в театрі все трохи складніше. Звичайно, тут є авторські права які суворо охороняються і авторський задум, але на відміну від літератури або музики, де текст (або партитура) ретельно все фіксують, на сцені багато будується на імпровізації і вільному обігу матеріалу. Таким чином, запротоколювати те, що можна передати комусь в якості ідеї, буває непросто. В результаті нерідко виникають розбіжності при перенесенні твору з одного простору або контексту в інший. Цим і небезпечна франшиза: змінити до невпізнання початковий задум нескладно, зберегти його в цілості й недоторканності — непросте завдання. Втім, чи є це завданням для нинішніх театральних менеджерів? Для багатьох з них франшиза — найпростіший спосіб заробити, причому навіть простіше і швидше, ніж в антрепризі, де обов'язково треба вкластися не тільки в піар, а й в виробничий процес цілком. Так, франшиза також вимагає серйозних намірів і фінансових витрат, проте вона і окуповується набагато швидше, ніж будь-який інший театральний продукт.

Реалізатором нового менеджменту часто стає продюсер. В наш час продюсер має бути хорошим комунікатором, повинен вміти слухати. Також продюсеру потрібно бути сучасним, використовувати новітні засоби комунікації — соціальні мережі, онлайн платформи. І найголовніше — продюсувати слід те, що подобається. Допомогати здійснювати те, що любиш, у що віриш, з ким або з чим цікаво, — величезне задоволення. Новий, сучасний театр все більше має прав і свободи вибору. Працювати з односторонніми, з тими, з ким об'єднують спільні ідеї та спільні цінності — це і є головна заповідь нового менеджера. Тільки так можна відчувати себе потрібним і корисним професіоналом.

#### **Список використаних джерел:**

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
2. Головненко А. М. Контурна карта актуального театру. Український тиждень. 2017. № 24 (500). 15 червня. С. 44–47
3. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство: американський досвід. Київ : ВВП «Компас», 2000. 639 с.
4. Овчаренко Т. С. Актуальні проблеми менеджменту театральної культури: забуте мистецтво антрепренерів / Т. С. Овчаренко // Культурологічна думка. — 2011. — № 4. — С. 145–149 ; Ovcharenko T. S. Aktualni problemy menedzhmentu teatralnoi kultury: zabute mystetstvo

antreprenery / T. S. Ovcharenko // Kulturolohična dumka. — 2011. — № 4. — S. 145–149.



## **БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович**

кандидат технічних наук,

Національна академія мистецтв України, учений секретар відділення  
образотворчого мистецтва

<https://orcid.org/0000-0003-2911-7504>

### **ГЕОМЕТРИЧНІ АСПЕКТИ ПРОЕКТНОЇ ГРАФІКИ В ХУДОЖНЬОМУ ФОРМОУТВОРЕННІ**

Необхідність зображень просторових форм на площині виникла на ранньому етапі з практичних потреб людства. Прийоми побудов, що були обумовлені потребою в плоских зображеннях просторових форм, накопичувалися упродовж історії з давніх часів.

У контексті проблематики побіжно торкнемося історичних аспектів взаємовідношення геометрії з теорією формоутворення. Будівництво храмів, палаців, житла, обробка ґрунту, живопис та рельєфна пластика у Стародавньому Єгипті дали стимул для створення певних прийомів побудови зображень. Численні «пласкі» малюнки єгипетських художників являють собою декоративне орнаментування стін і фактично є ортогональною вертикальною проекцією фігур та сюжетів, взятих у найхарактернішому для їх вигляду положенні. Жителі Стародавньої Греції та Риму використовували прямокутні та центральні проекції у побудові вельми складних зображень планів, фасадів, конструкцій. Настінний розпис часів Вітрувія являє собою, по суті, фронтальну перспективу без будь-яких правил побудови. Для Середньовіччя, за наявних тоді соціальних умов, був характерний застій у розвитку методів побудови зображень. Лише в добу Ренесансу, в зв'язку з активним будівництвом різноманітних споруд і доріг, відродилось і розширилось застосування відомих в античному світі елементів проекційних зображень. Крім того, через потребу в побудові реалістичного зображення в мистецтві, особливого розвитку набула перспектива.

Розвиток перспективи вплинув на розвиток проектної графіки доби Ренесансу. Тогочасний реалістичний рисунок, побудований за законами перспективи, по-перше, став інструментом дослідження античних взірців. По-друге, архітектори, володіючи перспективою, почали зображувати свої проекти в ракурсах, близьких до реального сприйняття. Володіння технікою зображення простору, разом із поширенням і доступністю паперу, дало змогу експериментувати з окремими елементами архітектури, інтер'єру, вільно фантазувати моделюючи їх. Усе це налаштовувало митців того часу на нові ідеї в проектуванні, що разом зі сприятливими соціально-економічними умовами стимулювало розвиток архітектури, а рисунок тоді почав перетворюватися на спосіб мислення, дослідження та фіксації ідей, давши поштовх розвитку просторового уявлення, інженерної та наукової думки.

Удосконалення методу ортогональних проекцій ішло своїм шляхом, виходячи переважно з потреб будівельної справи, в якій велику роль у розвитку способів графічного моделювання відіграла потреба розрізання каменю. З розвитком техніки поширювалися практичні завдання, що потребували геометричного креслення.

Напрацьовані десятиліттями окремі правила і прийоми побудови зображень у єдину систему звів французький вчений-геометр Гаспар Монж у праці «*Geometrie descriptive*» (1799 р). Він сформулював головні елементи теорії, звів її до розгляду невеликої кількості основних завдань проєкціювання на дві взаємно перпендикулярні площини, сформулювавши правила побудови в проєкціях основних геометричних елементів. Цей метод і досі залишається основним у побудові технічних креслень, а Гаспара Монжа вважають засновником нарисної геометрії. На основі розробленої ним загальної геометричної теорії всі питання прикладного характеру знаходили вирішення. Стало можливим не вдаватися до виготовлення моделей, котрі доти були невід'ємною частиною будівельного проекту.

Нині нарисна геометрія — це насамперед теоретична основа для створення графічних геометричних та візуальних моделей майбутньої просторової форми.

Геометричні моделі є основними в процесі художнього формоутворення. Вони дозволяють отримувати потрібну інформацію про розміри форми та положення певного елемента у реальному просторі з точністю, необхідною для відповідної технології виготовлення. Геометричне моделювання має величезні можливості. Через комп'ютерну графіку воно дозволяє побачити і дослідити те, що раніше могло існувати лише в уяві. Результатом геометричного моделювання того чи іншого об'єкта є математична модель його геометрії. Вона дозволяє графічно відтворити модельований об'єкт, отримати його геометричні характеристики, виконати дослідження багатьох фізичних властивостей об'єкта, підготувати виробництво і виготовити об'єкт.

Розроблені геометричні способи побудови дозволяють графічно моделювати будь-які поверхні різноманітної складності, здійснювати різні дії з тривимірним об'єктом: розчленовувати його, перетворювати, комбінувати частини, робити вирізи тощо, тим самим моделюючи «довільну» геометрію форми. При цьому спосіб моделювання буде відповідати вимогам наочності та достовірності стосовно об'єкта моделювання, а набір необхідних для графічного моделювання інструментів сьогодні є досить зручним і доступним у використанні.

На відміну від геометричних, візуальні моделі допомагають оцінити естетичні якості проєктованого об'єкта. Як відомо, естетична оцінка визначається на основі сприйняття зовнішнього вигляду — форми предмета та якостей його поверхні (колір, фактура, текстура). Також на сприйняття естетичних якостей візуалізованої форми впливає вибір проєкції та ракурсу зображення, напрямку та способу освітлення. У процесі розвитку нарисної геометрії та креслярства були створені способи побудови зображення просторової форми, які за рівнем абстрагування від реальних властивостей зображеного об'єкта поділяють на такі види:

- адекватні зоровому сприйняттю (перспективні зображення);
- які корегують зорове сприйняття (аксонометричні проєкції);
- які дають зображення при односторонньому напрямку зорового сприйняття (проєкції з числовими позначками);
- які розчленовують зорове сприйняття (комплексне креслення);
- які символізують узагальнені ознаки об'єкта (креслення-схема).

За допомогою перспективи можна перевірити задуману композицію щодо масштабності об'ємів, пропорцій, членувань тощо. Досить просте за накресленням, зручно вимірюване та наочне зображення, побудоване за принципом паралельного проєкціювання — аксонометрія, дає можливість легко

графічно створювати складні об'ємні форми, дотримуючись певного масштабу. Ортогональне проєкціювання вважається найоб'єктивнішим способом зображення предмета, тому воно нині залишається найзручнішим у графічному моделюванні.

Знання способів зображення світлотіні на кресленнях дозволяє виразити задуманий просторовий об'єкт графічними засобами так, щоб сприйняття плоского креслення якомога ближче підходило до сприйняття реального об'єкта в натурі. Значення світлотіні потребує перевірки її формотворчих якостей в задуманому об'єкті ще на стадії проєктування, тобто на початковій стадії.

Слід зауважити, що теоретична база нарисної геометрії стала основою для створення тривимірних цифрових зображень, які за наочністю майже не поступаються фотографіям.

Встановлено, що на етапі навчання нарисній геометрії відбувається формування просторових уявлень, що дозволяють запам'ятовувати і перетворювати в уяві форму предметів, аналізувати її просторові властивості, читати креслення. Як частина технічного мислення, просторові уявлення тісно взаємопов'язані з процесами формоутворення і є базою, на якій відбуваються комбінування, перетворення, створення предметів. Нарисна геометрія має великі можливості для розвитку як репродуктивних, так і творчих умінь студентів, формування в них образного мислення засобами нарисної геометрії, вміння правильно розуміти і аналізувати практично будь-які завдання та вибирати найбільш оптимальні засоби їх вирішення.

Висновки. Отже, нарисна геометрія як теоретична основа для побудови будь-яких зображень тривимірної форми є базовою складовою для реалізації всіх проектних операцій, пов'язаних з об'ємно-просторовим формоутворенням. Нарисна геометрія — основа геометричного моделювання, яке розвивається як наука і на високоточному рівні вирішує низку складних завдань щодо формування та оптимізації різноманітних якостей проєктованих об'єктів.

## **БЕРЕГОВА Олена Миколаївна**

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

### **МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ В ПОСТСУЧАСНОМУ СВІТІ: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ**

За час існування людської цивілізації структура музичної комунікації як процесу та музичне виконавство як його органічна складова значно еволюціонували. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва вносить корективи у структуру художньо-комунікаційного акту, дає усвідомлення того, що між автором твору та його аудиторією знаходиться не лише музичний твір як канал, інструмент комунікації. Співавтором цього твору стає його виконавець, а часто й слухач, додатковими ланками між митцем і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик і т.д.

Значної еволюції зазнало й уявлення про основний код комунікації, яким є музична мова. Під цим поняттям найчастіше розуміють певну систему впорядкованих елементів із суспільно закріпленими за ними смислами, значеннями або комплекс стійких типів звукосполучень (інтонацій) разом із правилами (нормами) їх вживання. Кожна епоха, кожна нація виробляє свою унікальну музичну мову. Використовуючи символіку, лексику, логіку, семантику й закони розвитку музичних мов, видозмінюючи їх, створюючи нові, композитор формує свою власну, індивідуальну й неповторну музичну мову, необхідну йому для втілення оригінального художнього змісту. Зміст музичного твору (тобто художньо-інтонаційні образи, в яких втілені узагальнені поняття, що виражають динамічну сторону соціальних і психічних явищ, моральні якості, риси характеру та емоційні стани людини й суспільства) несе в собі основне комунікативне навантаження. Для конкретизації змісту композитори використовують звукові символи, що виникли й закріпилися в музичній практиці, а саме: різноманітні сигнали, наспіви або награвання, що існують у побуті певного суспільного середовища й отримали в ньому стійкий однозначний смисл, стали музичними “емблемами” певних понять. Прагнучи збагачення змісту твору, композитори створюють власні, нові музичні знаки і символи.

Функції матеріального закріплення змісту, його передачі, “повідомлення” суспільству виконує музична форма. Цей комунікативний аспект визначає також деякі суттєві сторони музичної форми, насамперед, відповідність загальним закономірностям слухацького сприйняття та його типу й можливостям у дану епоху. Внутрішня сторона музичної форми — це й є музична мова.

Наприкінці ХХ сторіччя в музикознавстві розгорнулася справжня дискусія щодо релевантності поняття комунікації стосовно музичної сфери, подальшої продуктивності аналогії «музика — мова» та можливості залучення семіотичного підходу до вивчення явищ музичного мистецтва. У доповіді охарактеризовано основні напрямки зазначеної дискусії, яка триває до сьогодні. Проте, з'ясовано, що якими б полярними не були погляди сучасних музикознавців, їхні ідеї групуються навколо двох основних підходів, один з яких пов'язаний зі знаково-семіотичною логікою Ф. де Соссюра, другий — з діяльнісно-енергетичною концепцією мови В. Гумбольдта. Це

зайвий раз підтверджує думку про міцну спаяність, нерозривність і послідовність процесів у мово-(літературо)знавстві та інших мистецтвознавчих науках, їх типологічну подібність. Можемо також стверджувати, що аналогія «мова — музика» ще не вичерпала своїх творчих і наукових потенцій, оскільки для багатьох сучасних мистецтвознавчих досліджень твердження про те, що музика — це комунікація, мислення, мовлення та діяльність, є аксіоматичним. Особливо цінними для формування сучасних уявлень про музичну комунікацію стали концепції Є. Назайкінського та В. Медушевського, в яких проблема музичної комунікації розкрита через особливості зв'язку вербальної мови та музики в поєднанні з ситуаційним контекстом різних жанрів, а також з орієнтацією на особливості слухацького сприйняття. Однак, у зв'язку з серйозними жанрово-видовими змінами, що сталися в музиці останньої третини XX — початку XXI століть, та широким розгортанням рецептивних досліджень пропонуємо кілька міркувань стосовно зазначених теорій.

По-перше, орієнтація на слухача не завжди є головним імпульсом композиторської творчості. Це більш характерно для масової музичної культури, законів шоу-бізнесу, для яких пріоритетним є задоволення смаків якнайширшого кола споживачів музичної продукції. Для професійної композиторської творчості це, скоріше, негативне явище, ознака кон'юнктурного підходу. На нашу думку, орієнтуватися на слухача доводиться не стільки композитору, скільки виконавцю. Талановиті виконавці, намагаючись стимулювати творчу уяву слухача, завжди враховують специфіку сприйняття музики й створюють оптимальні умови для відповідної роботи слухацької свідомості, починаючи з формування конкретного репертуару, визначення місця даного твору в програмі концерту і навіть дотримання пауз між творами на естраді. Зрештою, передумови для цього закладені в самій суті музичної комунікації, яка передбачає наявність посередницької ланки — медіума, яким є виконавець. Завданням же композитора є, з одного боку, ознайомлення слухача зі своєю картиною світу, з іншого — задоволення власної потреби в самовираженні. При цьому композитор враховує правила розгортання музичної форми, що склалися в процесі музично-історичного розвитку, або ігнорує їх у залежності від художніх завдань того чи іншого твору. В історії музики траплялися випадки свідомої антикомунікативності творів (зокрема, в творчості експресіоністів, авангардистів, постмодерністів тощо).

Друге міркування пов'язане з визначенням поняття комунікативного синтаксису В. Медушевського, яке він розуміє як правила розгортання музичної мови, що склалися в процесі історичного розвитку і сприяють кращому засвоєнню змісту художнього твору відповідно до цілей та умов комунікації. На нашу думку, «краще засвоєння змісту» може відбуватися як за правилами, так і проти них. Іноді краще запам'ятовується не те, що правильно побудовано, а те, що вразило або шокувало, порушило звичні канони (особливо в сучасній музиці). У зв'язку з цим пропонуємо власне визначення поняття комунікативного синтаксису як внутрішньої будови й загальних закономірностей розвитку структурних одиниць музичного твору в кожному конкретному акті музичної комунікації.

Останнє спостереження виводить нас на центральну рушійну силу процесу музичної комунікації в постсучасному світі, яким, у нашому розумінні, виступає не жанр, не форма (структура), не слухацьке сприйняття, і навіть не стиль композитора. Ризикнемо висунути припущення, що в сучасному мистецтві

головною стає особистість митця, його світогляд, філософія, концептуальні засади творчості. Саме в них закладений потужний комунікаційний потенціал твору, який зумовлює його (твору) глибину й багатошаровість духовного змісту й обумовлює розмаїття виконавських і слухацьких інтерпретацій. Лише завдяки філософсько-світоглядним аспектам творчості, на наш погляд, стає можливою активація всіх ланок музичної комунікації та «включення» у процес всіх її учасників. Саме такий людиноорієнтований і людиноцентричний підхід дозволить розкрити не тільки особливості самого процесу музичної і ширше — художньої комунікації, а й виявити загальні закономірності та подальші шляхи розвитку сучасної мистецької творчості.

## **МОЖЛИВОСТІ ВНЕСКУ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТУРИЗМУ В РОЗВИТОК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ДЕРЖАВИ**

**Актуальність теми.** Бурхливий розвиток туризму в другій половині ХХ століття та в перші 20 років ХХІ століття, не лише як прибуткової галузі економіки, але й як багатокомпонентного соціокультурного феномену та дієвого механізму міжкультурного спілкування, викликав закономірну увагу до нього з боку багатьох дослідників і науковців, в тому числі філософів, соціологів, культурологів та представників інших гуманітарних дисциплін. Крім того, туризм (в цілому) та розвиток туристичних дестинацій (зокрема) сприяє збереженню, реставрації та популяризації історико-культурних пам'яток, творів мистецтва, народних ремесел і традицій, тощо.

**Мета дослідження** проаналізувати деякі аспекти розвитку культурології туризму, як складової досліджень соціокультурного феномену туризму.

Туризм як цілісна мультирівнева та мультикомпонентна система, яку вивчають різноманітні галузі науки — є об'єктом багатьох теоретичних і практичних наукових студіювань. Економіка, маркетинг, фінанси, менеджмент, географія, психологія, управління людськими ресурсами, екологія та інші галузі науки вивчаючи, аналізуючи та класифікуючи туризм сприяли як його всебічному дослідженню, так й ускладненню його власного предмета [1].

Серед гуманітарних напрямків вирізняють наступні: «історія туризму», «соціологія туризму», «філософія туризму», «психологія в туризмі», «етика туризму» тощо. Культурологія туризму фокусується на низці систем культурної діяльності, що створюються для туристів та самими туристами під час їх мандрівок, й дозволяє їх досліджувати, аналізувати і пізнавати. Також культурологія туризму вивчає систему знань про туризм, що дає змогу дослідити його як об'єкт культури [4].

Сутність туризму з точки зору соціально-філософських, історичних, культурологічних та інших аспектів його розвитку вивчали такі всесвітньо відомі вчені як З. Бауман, П. Бурдьє, М. Вебер, М. Гайдеггер, Д. Маккенел, Дж. Мід, Дж. Уоркер, Дж. Уррі та багато інших.

Серед українських науковців дослідженням феномену туризму з соціально-філософських і культурологічних позицій займались: Л. Божко, Г. Гарбар, С. Дичковський, В. Любарець, М. Мельничук, В. Сіверс, С. Соляник та інші.

Також культурологія туризму є тим інструментом, що дозволяє досліджувати культурні пам'ятки, музеї, твори мистецтва тощо з точки зору їх найоптимальнішого залучення до сфери туризму; формувати нові туристичні маршрути, популяризувати здобутки культури й мистецтва, як серед громадян нашої держави, так і серед іноземців, що є засобом підвищення престижу та покращення іміджу української культури, історії, мистецтва, а у підсумку — нашої країни в усьому цивілізованому світі.

В свою чергу, розвиток туристичних дестинацій, популярність серед мандрівників музеїв, виставок, галерей, чи окремих творів мистецтва, призводить до

їх збереження, реставрації, подальшого вивчення, уваги з боку державних органів й бізнесу до стану культури і науки в тому чи іншому регіоні, або навколо того чи іншого культурного, мистецького об'єкту.

Культурологія туризму, як відносно новий напрямок наукових досліджень, не має чітких рамок і кордонів, які могли б однозначно відповісти що саме відноситься (або не відноситься) до її сфери, який саме спектр туризму має бути означений як об'єкт і предмет культурологічних студій. Це є одним з завдань наступних досліджень науковців.

Якщо туризм розглядають як універсальний предмет наукового пізнання, що знаходиться на перетині багатьох економічних, суспільних, гуманітарних наук, то культурологію туризму можна розглядати як пізнання багатогранних проявів сучасної культури, прямо чи опосередковано пов'язаних з туризмом, які є предметом студій для філософів, соціологів, культурологів, мистецтвознавців та інших науковців.

Культурологія туризму безперечно має займатись також вивченням сенсів, значень та впливу на історію і сучасність як матеріальних (пам'ятників, природно-рекреаційних зон, історичних і культових споруд, мистецьких творів тощо), так і духовних пам'яток культури.

Як туризм є важливим соціокультурним феноменом, що тісно пов'язаний зі сталим, гармонійним розвитком сучасного суспільства, так і розвиток культурології туризму сприяє збереженню історико-культурних і мистецьких цінностей, активізує підтримку існуючих та створення нових туристичних дестинацій, допомагає піднесенню й популяризації культурного туризму в цілому. А це, в свою чергу, дозволяє не лише зберегти існуючі культурні надбання, але й стимулює виникнення нових арт-об'єктів, мистецьких творів, культурних і мистецьких фестивалів та туристичних маршрутів, а як наслідок — нових наукових культурних і мистецькознавчих досліджень та відкриттів.

Результатом чого повинно бути розробка та реалізація удосконалених державних або регіональних програм і стратегій для забезпечення сталого розвитку суспільства і держави, ефективного розв'язання актуальних соціальних проблем та загального піднесення культури та мистецтва. Отже культурологічні студії, як і туризм в цілому, тісно пов'язані з розвитком суспільства, й не лише підпорядковується його законам, але й через свої функції суттєво впливають на життєдіяльність та розвиток суспільства [2].

Дослідники культурології туризму відзначають, що подорожі, серед іншого, впливають на мандрівника гносеологічно — коли він знайомиться з новими для себе культурними образами, цінностями та аксіологічно — формування певної картини світу туриста й коригування його уявлення про інші соціуми та етноси [3].

Все це робить культурологію туризму важливою складовою, яку треба враховувати та на яку треба спиратись при розробці державних та місцевих гуманітарних, культурних, мистецьких програм.

Таким чином культурологія туризму, окрім вищезазначеного, стає також й шляхом культурного розвитку туристів, є можливістю вивчення і осягнення сенсів мандрів та цілком може стати засобами завдяки яким відбувається «рух людського духу в осяганні самого себе» [5] та самоідентифікація людини.

**Висновки.** Окреслення предметного поля, формування понятійного апарату, наукове осмислення та інституціоналізація культурології туризму в усьому науковому світі ще активно триває. Крім того, глобальність і швидкість геополітичних, соціально-



економічних, інформаційних, культурних, мистецьких та інших змін призводить до трансформації як самої сутності туризму, так і всього, що із цим феноменом пов'язано.

Однак, незважаючи на все це, а правильніше буде сказати — зважаючи на все це: культурологія туризму має бути одним із пріоритетних напрямків досліджень дотичних до туризму, культури, мистецтва наукових дисциплін, для того, щоб не лише відслідковувати та аналізувати процеси, які відбуваються в суспільстві, але й коригувати їх, за допомогою продуманої державної культурної туристичної політики, задля сталого гармонійного розвитку особистості, громад, суспільства, країни, світу.

#### **Список використаних джерел:**

1. Герасименко В.Г. Теорія туризму як складових туризмології. *Вісник соціально-економічних досліджень*. Одеський національний економічний університет. Одеса, 2011. № 2. С. 173-180.
2. Гарбар Г. А. Туризм як соціокультурний феномен. *Гілея: науковий вісник*. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, ВГО "Укр. Акад. Наук". Київ, 2014. Вип. 80. С. 180-185.
3. Дичковський С. І. Культурологічний аналіз розвитку туристичних технологій в соціокультурному просторі. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези II Міжнар. наук. конф., м. Київ, 11–12 листопада 2020 р. Київ, 2020. С. 45-47.
4. Любарець В. В. Культурологія туризму. *Дні науки філософського факультету — 2017*: міжнар. наук. конф. (25–26 квітня 2017 р.). Київ: Видавничо-поліграф. центр "Київський університет", 2017. Т. 4. С. 152-154.
5. Сіверс В. А., Братусь І. В. Культурологічні аспекти туризму. *Вісник Національного авіаційного університету*. Київ, 2006. №1 (3). С. 127-135.

## **БУЛАВІНА Наталія Миколаївна**

мистецтвознавець, завідувач відділу кураторсько-виставкової діяльності  
та культурних обмінів ІПСМ НАМ України  
bulavina\_n@ukr.net  
<https://orcid.org/0000-0002-1109-7827>

### **ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕРМІНА «СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО»**

Походження термінів «сучасне» й «актуальне» мистецтво в локальній ситуації напяму корелюється із епохою 90-х рр.. Це був період суспільно-політичних базових трансформацій й переформатування художнього життя (сходження двох протилежних художніх парадигм). З одного боку — офіційної пізньорадянської культури, в якій культивувався метод соціалістичного реалізму, що базувався на фігуративній естетиці, традиційному жанровому поділі академізму — живописі, графіці, скульптурі й відповідному щодо цього типові експозиційного представлення у вигляді доконечної виставки. З іншого боку — існував мистецький авангард, який сповідував інший естетичний канон, був орієнтований на інтернаціональний контекст, проте перебував у підпіллі відносно офіційно визнаної культури. У 90-ті рр.. неофіційний, поставангардний тип мистецтва легалізувався й відтоді мистецтвознавці і художні критики, зіткнувшись із проблемою пояснення і ознайомлення широкої глядацької аудиторії із приголомшуючим для неї «новим» мистецтвом, оскільки пересічні відвідувачі не мали жодних установок та уявлень щодо сприйняття подібного творчого продукту, позаяк були виховані тим візуальним рядом, що його постійно спостерігали у виставкових залах. В той же час професійна аудиторія володіла необхідним знанням й розумінням того, що сучасне мистецтво — це мистецтво кінця XIX — початку XX ст., яке продовжує авангардну традицію, в тому числі й радянську. Однак гостра проблема прояснення нового потребувала на той момент розширення понятійного апарату й мистецтво експериментального характеру, яке реагує на нагальні питання часу, досліджує інші сторони буття людини й соціуму, ламає сталі канони, вирізняється пошуком нової (сьогоднішньої) мови було названо актуальним. Такий тимчасовий перехідний статус цього терміну був відповідний тодішній пострадянській ситуації й відносно міжнародного контексту не мав ніякої запотребованості й логічності. Позаяк в західній ситуації були присутні і традиційне мистецтво, яке мало й має свою надшироку ойкумену, й мистецтво, що продовжує лінію авангарду, й саме до нього (як більш прогресивного) завжди тяжіла суспільна увага. За останні майже тридцять років ситуація в українському сучасному мистецтві докорінно змінилася: в інституціональній конфігурації оформилася мережа некомерційних публічних й приватних інституцій, сформувалася слушна ієрархія цінностей, з'явилася локальна художня еліта, вітчизняні автори вже є присутніми на міжнародних форумах, бієнале тощо, виставки проходять в державних музеях і інших інституціях. Широка публіка вже є долученою до різноманіття демонстраційних форм творчого продукту у глобальному масштабі. Тобто логіка художнього локального процесу наразі суголосна (актуальна) світовим установкам й, відповідно, поняття актуального (як у сенсі пошуку нового задля нового й злободенності) так й того, що актуальність твору

може зростати з роками в залежності від контексту втрачає свою легітимізацію, через те, що вже нічого не описує. Відтак термін «актуальне мистецтво» так й не набув конвенціонального характеру.

Так само алогічно виглядає намагання розширити змістовне навантаження лексичної конструкції «сучасного мистецтва» за рахунок темпоральності, вважаючи під ним будь-який тип мистецтва, що створюється в форматі тут і зараз (в т.ч. творчий доробок, орієнтований на реалістичну, або модерну традицію тощо). Адже не всі художники, що продукують у нашому часі, вписуються в парадигму сучасного мистецтва. Сюди ж маємо віднести й неологізм «контемпоральне мистецтво», як приклад недоречної кальки, інспірованої складнощами перекладу. Не треба пояснювати, що дефініція «контемпорарі» в глобальному арт-світі, який послуговується англійською мовою, рівнозначна існуючому загальнонавчаваному терміну «сучасне мистецтво». Чи треба уточнювати як нелогічно й маргінально виглядають українські мистецтвознавчі тексти, в яких присутні описи вітчизняного креативного поля в такому дусі. Варто зауважити, що в означеній ситуації, є почасти провина й самих арт-критиків та мистецтвознавців, які свого часу не приділили належної уваги для пояснення того, що власне співвідноситься із таким явищем як сучасне мистецтво, не прояснили широкому загалові особливості термінологічного апарату, яким послуговується світове професійне середовище. Також варто згадати, що в академічному полі в міжнародному масштабі, не все є термінологічно монолітним й періодично точаться дискусії відносно дефініцій відмінності між *modern*, *contemporary*, *art today*.

Також не можемо не зупинитися на усталеному розумінні дуальності «сучасне мистецтво» — «традиційне мистецтво». Насамперед, йдеться про те, що сучасне мистецтво аж ніяк не зачіпає традиційні цінності. Його позицією є дослідження широкої проблематики як то: нерівність, несправедливість чи гноблення на різних рівнях — економічному, соціальному, філософському, інтелектуальному. А в умовах сьогодення неоліберального устрою під вивіскою із «традиційних цінностей» гегемонні соціальні класи, через ефективних менеджерів та аналітиків *Big Data* впроваджують свій зміст і здійснюють глобальний контроль. Проти цього нав'язаного загалові змісту, інтернаціональній комерціалізації й диктату тотального маркетингу й виступають художники, віднаходячи нові засоби виразності, що слідує за змінами владних структур. Наразі, останні зміни зафіксували трагічність ситуації в самому сучасному мистецтві, оскільки розуміння побудови технологічного каркасу всіх модернізмів, постмодернізмів шквально спростило поняття сучасності, схематизувавши його до глобального поневолення локальних економік. Відтак, чимало мистецтвознавців в теперішній ситуації все більше замислюються щодо необхідності пошуків подальших альтернатив відносно термінологічного концепту «сучасне мистецтво».

**Висновки.** Перехідний статус терміну «актуальне мистецтво» на пострадянському просторі було обумовлено переформатуванням художнього життя відповідно до базових політичних і соціокультурних трансформацій. В теперішній ситуації логіка вітчизняного художнього ходу суголосна установкам міжнародного арт-процесу, відтак доконечним є термін «сучасне мистецтво». Разом із тим в науковому дискурсі останнього часу присутні дискусії щодо змістовного навантаження й вживання терміну «сучасне мистецтво».

## **ТЕРМІНОЛОГІЧНА ТА ЖАНРОВА НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ ЯК ОДНА З ХАРАКТЕРНИХ ПРИКМЕТ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА**

На сучасному етапі у сфері гуманітаристики спостерігаються процеси, що засвідчують певну розмитість, порушення чітких параметрів і визначень як в аналітично-описовій площині, так і в теоретико-методологічних підходах. Як не парадоксально, до такого стану речей призвела глобалізація, вплив якої доволі відчутно позначився й на гуманітарній науці. Так, наприклад, з початком підпорядкування чи не всіх напрямків мистецтвознавства (театрознавство, кінознавство, музикознавство і т. д.) узагальненому визначенню «культурологія», від них поволі, але досить наполегливо почали вимагати інший специфічний науковий інструментарій та методи дослідження. Зазначимо, що доволі часто вони виглядають не зовсім притаманними (а іноді — й зовсім чужорідними та нелогічними) для окремих жанрів, що складають той чи інший мистецтвознавчий напрямок та обумовлюють його наукове підґрунтя. Аналогічна ситуація спостерігається й у питаннях вироблення стандартів у системі освіти. З величезними труднощами експертній комісії, що розробляла, а потім й презентувала стандарти мистецьких навчальних закладів, вдалося переконати окремі інституції (МОН України та НАЗЯВО), що вони — ці стандарти (зокрема — спеціальності «сценічне мистецтво») не можуть бути уніфікованими під усі інші. Звичайно, культурологія та мистецтвознавство мають набагато більше точок дотику. Втім, маємо чимало прикладів, коли, дотримуючись вимог до культурологічних досліджень, нівелювалися суто театрознавчі аспекти як історичних, так й теоретично-аналітичних наукових розробок.

Що ж стосується іншої галузі театрознавства — театральної критики тут існують свої застереження, спричинені не лише поглинанням культурологією, а й низкою об'єктивних обставин. Що собою являє театральна критика? Якщо лаконічно — фіксацію сучасного процесу за допомоги різних жанрів: критично-аналітичного аналізу вистави (та її складових), портрету актора, інтерв'ю з митцем (у тому числі — з театральним художником, композитором, продюсером і т. д.). Всі ці жанри, безсумнівно, містять посилання на ті драматургічні твори, де задіяні учасники вистави. Тут слід зауважити, що сьогодні ми спостерігаємо процес надзвичайно активного входження в театральну культуру такого драматургічного матеріалу від молодих авторів, що насичений (навіть — перенасичений) вкрай радикальними характеристиками сучасного героя. Це, насамперед, стосується вербальних характеристик, що позначені ненормативною лексикою, сленгом, запозиченими іншомовними фразеологічними виразами, що все більш агресивно займають усталене місце в українській мові і т. д. Постає питання: чи можливо такий текст і відповідно — його носіїв на сцені піддавати критичному театрознавчому аналізу, орієнтуючись на класичні жанри, використовуючи традиційну термінологію? На наш погляд, питання неоднозначне, як і шляхи його вирішення. І саме тому потребує

якогого широкого обговорення не тільки у колі професійних критиків і науковців, а ще на рівні розробки відповідних програм навчального процесу.

## **ГЕРЧАНІВСЬКА Поліна Евальдівна**

доктор культурології, професор, професор кафедри культурології  
та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0003-3647-6265>

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ШКОЛА НАКККІМ: ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ**

### **Актуальність дослідження**

25 років тому указом Президента України [14; 15] була заснована Національна академія мистецтв України, в структуру якої ввійшла секція естетики та культурології, що стало відправною точкою розвитку вітчизняної культурології. Наступний етап її еволюції — створення у складі НАМУ Інституту культурології (2007) [12; 13]. Сьогодні культурологія входить у перелік наукових спеціальностей [8] та галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти [7; 11]. Впевнено заявляють про себе культурологічні школи Києва, Харкова, формуються регіональні школи (у Львові, Одесі, Острозі, Рівному, Чернівцях, Івано-Франківську, Чернігові тощо). І хоча всі школи розвиваються у межах магістральних напрямків культурології, кожна з них має своє неповторне обличчя.

**Мета доповіді** — на прикладі культурологічної школи НАКККІМ розкрити цілі, магістральні напрямки, стратегії та основні етапи розвитку вітчизняної культурології у контексті сучасних досліджень культури.

Історія культурологічної школи НАКККІМ починається з 2013 року, коли за наказом ректора НАКККІМ [9] була створена кафедра культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів (зараз — кафедра культурології та міжкультурних комунікацій), засновником і першим завідувачем якої стала доктор культурології, професор П.Е. Герчанівська (2013–2021). У витоків кафедри стояли такі вчені, як: д.культ. П.Е. Герчанівська, д.мист.н. Йосипенко Р.М., д.філос.н. Сіверс В.А., д.культ. Жукова Н.М., д.культ. Більченко Є.В., к.культ. Гоц Л.С. Згодом до них приєдналися д.культ. Яковлев О.В., д.мист.н. Побережна Г.І., д.культ. Овчарук О.В., д.мист.н. Кравченко А.І., к.культ. Панченко С.А. Сформувалася злагоджена, компетентна команда вчених з високим науковим потенціалом, здатна до освітньо-наукових експериментів та реалізації інноваційних проєктів.

Пріоритетним напрямком діяльності НАКККІМ є формування моделі безперервної високоякісної освіти у сфері культури і мистецтв в Україні. З цією метою була ліцензована вся лінійка рівнів вищої освіти за спеціальністю 034 «Культурологія» — бакалавр (2016), магістр (2020), доктор філософії (2020). У 2016 році на підставі Постанови Кабінету міністрів України [10] вченою радою НАКККІМ було затверджено освітньо-наукову програму за спеціальністю 034 «Культурологія» для здобувачів наукового ступеня «Доктор філософії» [1] та здійснено перший набір аспірантів (на перший курс) за освітньо-науковою програмою «Теоретичні засади культурології», а в 2020 році відбувся перший випуск здобувачів. У 2020 році в НАКККІМ була введена у дію нова освітньо-наукова програма (ОНП) спеціальності 034 «Культурологія» третього рівня вищої освіти [3]. Програма регламентує мету, перспективні напрямки розвитку освітньої та наукової діяльності в галузі культурології в НАКККІМ.

У НАКККіМ діє спеціалізована вчена рада Д.26.850.01 з правом прийняття до розгляду та проведення захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) культурології, мистецтвознавства та історичних наук за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» [4] (голова ради — Афоніна О.С., заступник голови — Герчанівська П.Е.). Працюють разові спеціалізовані вчені ради за спеціальністю 034 Культурологія. За часів існування кафедри диплом доктора культурології отримали 5 співробітників НАКККіМ, три співробітника здобули звання кандидата культурології.

Пандемія внесла корективи у систему вітчизняної освіти: у НАКККіМ на підставі інформаційних технологій були розроблені та запроваджені інноваційні форми викладання. Робота в режимі on-line розширила поле комунікації з іншими ВНЗ країни (проводяться міжнародні конференції, круглі столи, відкриті лекції, міжвузівські методологічні семінари, захист та опонування дисертацій, акредитація спеціальностей тощо).

Особлива увага в НАКККіМ приділена стратегічній проблемі культурної політики — поєднанню фундаментальних наукових досліджень з науково-освітньою діяльністю для забезпечення розвитку фундаментальних досліджень як основи науково-освітньої діяльності. У межах наукового проекту «Актуальні проблеми теоретичної та практичної культурології» (реєстраційний номер № 0120U105692 від 2020 р.) вчені, докторанти, аспіранти, студенти досліджують різноманітні аспекти фундаментальних проблем знання про культуру, розробляють понятійно-методологічний інструментарій культурології. Ключовими проблемами досліджень є: розробка стратегії й тактики для забезпечення культурного різноманіття та діалогу культур в умовах кризи ідентичності; теоретичних основ охорони матеріальної й нематеріальної культурної спадщини, закономірностей і механізмів меморіалізації та забуття в культурі; аксіології культурних форм у просторі традиційної та сучасної культури; аналіз динаміки культурних кодів тощо. Цей комплекс досліджень створює фундамент для формування вітчизняної культурної політики. Видаються монографії, навчальні посібники, словники, статті [2], проводяться наукові конференції. За участю учених НАКККіМ розроблені та введені у дію стандарти вищої освіти України першого та другого рівнів за спеціальністю 034 Культурологія (голова проекту Герчанівська П. Е.) [5; 6].

### **Висновки**

1. Метаморфоза парадигм в соціокультурній системі ХХІ ст. призвела до формування вітчизняної культурології, метою якої є відродження української культури і проведення фундаментальних досліджень для вирішення стратегічних проблем культурної політики на міжнародному, національному та регіональному рівнях.

3. У межах провідних науково-освітніх шкіл була сформована структура вітчизняної культурології (теоретична, історична, практична), визначені магістральні напрямки дослідження, створюється теоретико-методологічний апарат і понятійний інструментарій нової галузі знань.

3. Дослідження здійснюються у ракурсі домінуючої культурної парадигми ХХІ ст. щодо різноманіття та єдності культур. Ключовими векторами розвитку вітчизняної культурології є: осмислення процесів трансформації духовних цінностей у соціокультурному просторі; розробка оптимальної стратегії культурної політики в сучасних реаліях; пошук шляхів збереження культурного різноманіття та адаптації

традиційних культурних інститутів до умов інформаційного суспільства; розробка дієвих моделей виходу з кризи самоідентифікації людини та ін.

#### **Список використаних джерел:**

1. <http://nakkkim.edu.ua>
2. <https://nakkkim.edu.ua/science/vidannya-akademiji>
3. [https://nakkkim.edu.ua/images/Publ\\_materialy/6\\_034\\_Ekspertnui\\_vusnovok.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Publ_materialy/6_034_Ekspertnui_vusnovok.pdf)
4. Наказ Міністерства освіти і науки України «Про затвердження рішень Атестаційної колегії Міністерства щодо діяльності спеціалізованих вчених рад» від 24.09.2020 р. № 1188.
5. Наказ МОН України «Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 034 «Культурологія» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти від 16.06.2020 р. № 801.
6. Наказ МОН України «Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 034 «Культурологія» для другого (магістерського) рівня вищої освіти від 16.06.2020 р. № 803.
7. Наказ МОН України «Про узагальнення переліків спеціальностей, ліцензованих обсягів вищих навчальних закладів та переоформлення сертифікатів про акредитацію напрямів та спеціальностей» від 19.12.2016 р. № 1565.
8. Наказ Міністерства освіти і науки, молоді та спорту «Про затвердження Переліку наукових спеціальностей» від 14.09.2011 р. № 1057.
9. Наказ ректора НАКККіМ від 02.09.2013 р. №545-к.
10. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах)» від 23 березня 2016 р. № 2612.
11. Постанова Кабінету міністрів України «Про затвердження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти» від 29 квітня 2015 р. № 266.
12. Рішення Президії Національної академії мистецтв України від 14 червня 2007 року, протокол № 6/34-09.
13. Розпорядження Кабінету Міністрів України № 357-р від 30 травня 2007 року.
14. Указ президента України «Про надання Академії мистецтв України статусу національної» від 18 лютого 2010 року №191/210.
15. Указ Президента України «Про Академію мистецтв» від 14.12.1996 № 1209/96.



## **ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна**

канд. філолог. наук,  
пров. наук. співроб.  
відділу ІПСМ НАМ України

### **ВІД ГУЧНИХ МАНІФЕСТІВ ДО РОЗБИТИХ ІЛЮЗІЙ: ТЕХНО-МИСТЕЦЬКА ГРУПА «А»**

Наприкінці урбанізованих 20-х років ХХ ст. Україну накрила хвиля радикальних змін у ставленні до традиційних цінностей у культурі й загалом у суспільстві. Значно пошавився спролетаризований курс на оновлення, а література і мистецтво мали відчувати на собі вплив тотального технократизму. Машина, станки, робітниця в червоних хустках, гудки заводів, засоби праці — це все стало незмінним атрибутом індустріалізації, прогресу і світлого майбуття, новітньою образною системою, що яскраво позначилося в усіх галузях знання і в усіх видах мистецтва. Заперечуючи старі канони, митці-відчайдухи, проте, витворювали свій канон, не знаючи меж в епатажних витівках, відкидаючи на маргінесі навіть Шевченків «Кобзар» у своїх технізовано експериментальних віршах. Михайло ставав або Михайлем (як от Семенко) або Майком (як от Йогансен), з Георгія чи Юрія у Шкурупія виникло ім'я Гео.

І от на цьому тлі група митців та науковців вирішила зорганізуватися в єдину організацію під назвою «Техно-мистецька група «А»». А замислив її і очолив, а також написав до неї маніфест невтомний вигадник Майк Йогансен, який писав романи, сценарії, поезії, новели, укладав словники і граматики, перекладав ледь не з усіх мов. До складу новоствореної групи увійшли художники Веніамін Брискін, який на той час оформлював журнали «Червоний перець» та «Універсальний журнал» («УЖ»), кубофутурист, конструктивіст та експресіоніст-графік Вадим Меллер, що був серед членів «Синього вершника», працював для балетної студії Броніслави Ніжинської, оформлював театральні вистави у театрах, в тому числі й у «Березолі». Письменники, окрім Йогансена, були Юрій Смолич, Олександр Мар'ямов, Павло Іванов, Олекса Слісаренко. Серед технарів підписали декламацію хімік Левко Ковалів, економіст Олександр Мізерницький, радіоінженер Євген Гуревич (Черрі), інженер П. Дубінін, інженер-електрик Павло Діннерштейн. Левко Ковалів, наприклад, виступав у 1928 р. на сторінках «Універсального журналу», де був також у складі редакції, з нарисом про військово-математичну японську гру ГО, засвідчуючи тим самим злиття різних фахівців в єдиному інформаційному просторі.

Наснажені ідеєю «великою соціалістичної реконструкції», вони прагли створити щось неймовірне за масштабністю і розмахом. Висувалося гасло за допомогою мистецьких методик працювати на безпосереднє замовлення науки. А представникам точних знань, як вони заявляли у проголошеному маніфесті, стануть у допомозі митцям у виборі актуальних тем, «підказуючи технічні ідеї, конструкційно-будівничі образи, ще нереалізовані наукові гіпотези, проблеми й проекти». Тобто вони своїми засобами рекламуватимуть нові ідеї серед загалу, а значить нестимуть запал нового у пролетарські маси.

Проте так гучно заявлена організація проіснувала три роки. І причини криються, як відомо, в самій системі, яка в своїй антилюдській стратегії сама загнала себе в глухий кут. Але це буде значно пізніше, а країні доведеться пройти крізь усі лихоліття страшного терору і розчарувань.

## **ДРУЖИНЕЦЬ Маріанна Ігорівна**

кандидат мистецтвознавства,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва,

викладач кафедри естрадного співу,

викладач кафедри режисури та акторського мистецтва

<https://orcid.org/0000-0003-2843-8138>

## **ПРЕДМЕТНЕ ПОЛЕ УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

Проблеми, пов'язані із висвітленням євроінтеграційного аспекту української масової культури на прикладі музичного естрадного мистецтва, важливі та надактуальні. Культурна євроінтеграція — двосторонній процес: входження України в європейський культурний простір й орієнтація України на здобутки європейської культури.

Євроінтеграційний потенціал української культури кінця ХХ — початку ХХІ століття знаходить відбиток в усіх видах мистецтва — музичному, образотворчому, театральному, хореографічному. Проте найбільш послідовно культурна євроінтеграція як складний процес взаємодії, взаємопроникнення, взаємовпливу активізується в естрадному музичному мистецтві, що є складним багатокомпонентним художнім феноменом і представлено співпрацею українських, зарубіжних артистів і продюсерів, участю вітчизняних виконавців у європейських фестивалях, конкурсах, музичних талант-шоу.

Українське естрадне музичне мистецтво як мистецтво євроінтеграційної комунікації стало предметом досліджень вітчизняних науковців, серед котрих : І. Бобул, О. Бойко, О. Зосім, О. Мозгова, М. Мозговий, І. Палкіна, М. Поплавський, Т. Рябуха, О. Сапожник, В. Тормахова, О. Шевченко, І. Шнур. Для осмислення сутності європейської культурної традиції та інтеграції в естрадному музичному мистецтві методологічне значення мають праці вітчизняних (О. Афоніна, Н. Герасимова-Персидська, В. Корнієнко, О. Маркова) та зарубіжних (Д. Белл, М. Конрад, В. Ландекер, П. Ріетберген, Ю. Лотман, В. Мартинов, В. Холопова, А. Яжебська) дослідників.

Музичне мистецтво, зокрема естрадне, знаходиться у пошуках нових форм, щоб стати європейським, щоб виразити світовідчуття людини через сучасну музику. По-новому поглянути на естрадне мистецтво заставляє й культурна політика, а саме залучення України до соціокультурних процесів ЄС. Це не просто звучить перспективно, це відкриває для України культурний загальноєвропейський простір.

Для європейської популярної музики дуже важливим є національне коріння. Тож головна євроінтеграційна риса сучасного естрадного музичного мистецтва української популярної музики — це *органічне сполучення національного та загальносвітового*, де сучасні засоби не нівелюють національне, а роблять його актуальним для слухача.

Євроінтеграційними рисами естрадного музичного мистецтва початку ХХІ ст. є *взаємопроникнення і синтез української естрадної музики та фольклору в його автентичному вигляді*, що, зокрема, вважається й одним із найважливіших музичних процесів кінця ХХ — поч. ХХІ ст.

Якщо говорити про входження українського естрадного музичного мистецтва до європейського культурного простору, то ми передусім повинні дбати про те, щоб наша культура стала зрозумілою всім. Для цього виконавці мають писати і виконувати пісні *англійською мовою*, зокрема, коли вони виступають на міжнародних мистецьких форумах, їдуть на гастролі, роблять релізи альбомів. З іншого боку, говорити про українську естраду в контексті євроінтеграції ми можемо лише в тому випадку, коли для свого слухача українські артисти *виконуватимуть пісні українською мовою*.

Виділимо ще один напрям входження українського естрадного музичного мистецтва до європейського культурного простору — *релізи альбомів тих артистів*, які завдяки успішним виступам на міжнародних конкурсах або мережевим формам комунікації стали відомі в Європі, а їхня музика зацікавила європейських продюсерів. Важливим аспектом євроінтеграційного вектору українського естрадного музичного мистецтва є *відповідність творчості естрадних артистів європейським цінностям*, а одним з важливих завдань масової музики та культури — *комерціалізація українського естрадного музичного мистецтва, тобто грамотний менеджмент та маркетинг музичного проєкту*.

Отже, європараметри українського естрадного музичного мистецтва: 1. Органічне поєднання фольклору і здобутків сучасної західної популярної музики (жанрово-стильова система, оригінальний електронний саунд, вокально-технічні прийоми). 2. Використання мови як комунікативного та національно-маркованого чинника. 3. Співпраця українських представників естрадного музичного мистецтва (гуртів, сольних виконавців) з європейськими артистами. 4. Входження українського естрадного музичного мистецтва до європейського культурного простору за допомогою релізів альбомів українських артистів у Європі, звучання на європейських радіостанціях, наявності українського контенту на Інтернет-платформах (youtube; shazam; iTunes та ін.), а також участі у престижних загальноєвропейських шоу. 5. Орієнтація естрадних артистів на європейські гуманістичні та культурні цінності. 6. Комерціалізація, грамотний менеджмент та маркетинг музичного проєкту, що відповідає законам музичного ринку, використання таких форм промоції артистів як талант-шоу. Засобами культурної євроінтеграції України всередині країни стають поєднання у творчості естрадних артистів маркерів української культури із актуальними світовими музичними трендами. Не менш важливим чинником культурної євроінтеграції української естради стає орієнтація виконавців у своїй творчості на європейські гуманістичні цінності.

Таким чином, аналіз євроінтеграційних орієнтирів українського музичного естрадного мистецтва кінця XX — початку XXI ст. є важливим завданням сучасного українського мистецтвознавства та культурології. Європейська інтеграція України у сфері культури та мистецтва, зокрема музичного, є природним процесом, який зумовлений і європейським вибором держави, і географією, і відкритістю нашого суспільства до міжкультурного діалогу та значним творчим потенціалом. Творчий розвиток культур можливий тільки при взаємодії з іншими культурами, при обміні культур та збагаченні власного досвіду.

## **МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ: ВІД ТРАДИЦІЙНОГО КІНО ДО «НОВОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ»**

Проблеми методології екранознавчих досліджень як сукупності прийомів вивчення екранності — від кінематографа до «нових медіа» — спираються на фундаментальні філософські та загальнонаукові ідеї (мислення, світогляд), а також на базу екранознавчих розвідок, технічних інновацій, психологію сприйняття тощо.

Серед найбільш актуальних проблем екранологічної методології — осмислення нових технологій у безпосередньому зв'язку з художньою творчістю в сфері екранної культури. Більшість дослідницьких підходів сучасної «екранності» укорінені в її «археології» — у розвідках плівкового кіно. І підходи ці неоднозначні.

Послідовники поважної школи Фридріха Кітлера, німецького дослідника електронних медій, зосереджуючи увагу на технічних аспектах, роблять ставку на матеріальні фактори — від написів на целулоїдній плівці до цифрових архівів, комп'ютерних кодів тощо. Такому спрямуванню протистоять виразно гуманістичні орієнтації. Зокрема, прибічники англо-американської школи, при всій важливості технічних аспектів, стверджують примат дискурсів, наділяючи екранні феномени значеннями і смислами, встановлюють зв'язки між ними.

Означені пріоритети дослідницьких «шкіл», з акцентом на «технічності» або «ліричності», дають підстави наголосити такі базові стратегії, як операційна та художньо-естетична. Перша пов'язана з технічною обумовленістю, набором засобів: апаратура для фільмування, тиражування тощо; друга — має стосунок до людиномірних факторів, світовідношення і усвідомлення особою свого місця в універсумі — світовому та/або художньому, що, вочевидь корелює з соціокультурними, розвідками.

Радикальним проривом у бік соціально орієнтованого екранознавства, і водночас етапом асиміляції новітнього технічного обладнання, стає поява у 1950-х роках нової модальності екранного мистецтва — телебачення. Поширення нових носіїв інформації спровокувало наступний виток методології досліджень; трансформації в досягненні часопросторовості екранної дії, перенесення уваги на глядача, з кардинальною переміною його статусу. Така зміна диспозиції глядач-екран не залишилась поза увагою теоретиків і практиків екранності, які спрямовували свою увагу не тільки на вивчення телеекранного продукту, а й на спосіб його споживання. Згодом ствердилась практика інтерпретації ролі ЗМІ як Іншого, активного, нав'язливого, такого, що завзято звертається безпосередньо до глядача в прямому ефірі, втягує до перипетій ток-шоу абощо.

Наступний кардинальний поворот у дослідницьких стратегіях екранознавства пов'язаний із періодом 1960–1970-х, коли на тлі оновлення мови кіно розвивається структурний аналіз, семіотика. Проте, після втрати новаторського запалу французьким структуралізмом, десь на початку 1980-тих, синкретизм кінотеорії з екранною практикою фактично розпадається як певна «творча сума». Насамперед

після встановлення домінації функцій розважальності екранного видовища, виникає індиферентність у взаєминах теоретиків кіно і практиків фільмотворення: взаємопересичення на тлі релятивізації естетичних та інших норм, втрати канону «високе-низьке» тощо. Утворення своєрідного «цехового розшарування» у середовищі дослідників, які ніби «збайдужіли» до фільмопроцесу, отримало співрозмірну реакцію з боку творців екранного продукту, яким теоретизування видавались надто абстрактними. Така ситуація посприяла затуханню конструктивного діалогу.

В цей період на логіку трансформації методологічних підходів суттєво вплинули дослідження соціуму, як масової аудиторії та окремих «монадних» суб'єктів. Зацікавленість соціологією та соціопсихологією стала значимим етапом розширення методології системного вивчення екранних мистецтв.

Після буремного сплеску комплексних методологій в екранознавстві 1980-х, наступна радикальна реформа у цій сфері припадає на початок 1990-х, позначивши якісний технологічний прорив до «цифри», пов'язаний з хвилею тотальної комп'ютеризації, із становленням цифрової цивілізації, що розширила методологічну палітру досліджень екранного дискурсу. В епоху панування цифрових візуально-інформаційних потоків на авансцену теоретичного осмислення виходять сучасні стратегії комунікації із користувачем, який отримав новий спектр можливостей.

Серед тих, хто сконцентрувався на соціально-комунікаційних аспектах, філософ медіакультури, теоретик комунікології Вілем Флюссер. Його концепція пов'язана з розумінням «комунікації як штучного процесу» [1; С. 9]. Філософ не визнає за реальних агентів, ані об'єкт, ані суб'єкта. Дійсним для нього є лише поле взаємодії — діалогу як форми комунікації, в ході якої можна «свідомо створювати непередбачувану інформацію» [2; С.48]. Зокрема, коли внаслідок збоїв знімальної техніки відбуваються зміни значень світу, руйнуючи традиційну фіксацію світофеноменів. Отже, в ситуації, коли важливі лише стосунки, центральну позицію В.Флюссер віддає «дизайну»: людина постає у його працях «проектувальником моделей, дизайнером, незалежним від об'єкту; може проектувати у відповідності до множинних аспектів власної суб'єктивності, оскільки абстракція коду «0 та 1», не пов'язана з матеріальністю світу, легко конвертується в електричні імпульси для будь-якого носія».

З розвитком кіберкультури виникає необхідність осмислити значимість її впливу на базову мову екрана, від традиційного кіно до нових медій — комп'ютерних ігор, фільмів, мережі, творів медіахудожників тощо. При цьому, як наголошує дослідник пост-медіа та софт-культури Лев Манович, нагальна необхідність досліджень оновленої мови кіно, її структури та потенціалу розвитку семіотичних кодів, не є закликом повернутися до структуралізму [3]. Формуючи сценарій розвитку неомедіального середовища, у монографії «Мова нових медіа» Лев Манович окреслює 5 категоріальних основ, що визначають розвиток нової екранності (тим самим встановлюючи базові вектори дослідницької уваги). А саме теоретик виділяє: цифрове кодування як числове представлення інформації; модульну структуру; автоматизацію; варіабельність і транскодінг, тобто — легкість перекодування [4]. Отже, Л.Манович відстоює примат програмного забезпечення. У той час, як чимало авторитетних теоретиків вважають важливішими пристрої, обладнання. Воно й зрозуміло: технологічний бік екранності «доцифрової» доби

спирався на цілком матеріальні речі — дрони, по яких тече електрострум, мікросхеми, прилади тощо. Натомість віртуальна реальність цифрового відео, симульована математичним базами даних, радше має стосунок до психологічних, нейрологічних проблем, адже пов'язана з довірою до реалістично репрезентованого екраном світу. Це вже інший символічний порядок.

Навіть з побіжного огляду актуальних тенденцій помітно: доба цифрової цивілізації як ніколи загострила питання щодо логіки розвитку методології досліджень у сфері екранності, зумовлену, не в останню чергу, технологічними інноваціями та реформою в комунікативній сфері. Виявила певні аспекти психології сприйняття віртуальної реальності «споживачем», глядачем, ектором — через тілесні відчуття «присутності» в емерсивних просторах «нової візуальності» комп'ютерних метамедій тощо. Розкрила здатність екрана бути дієвим засобом становлення глобальної культури, а Всесвітню мережу — наявною ознакою та каталізатором глобалізаційних процесів. Цілком закономірно, діалог між культурами та національними кінематографіями оприявив залежність мови кіно від культурного коду, визначивши перспективність подальшого розширення методології в координатах мультикультуралізму, з метою взаємозбагачення різних моделей екранного мовлення при зіткненні культур.

За відсутності єдиної методології дослідження екранної культури, на тлі сплеску інтердисциплінарних вивчень екранної комунікативістики, у вимір сучасних екранознавчих розвідок все активніше залучається інструментарій зі сфери природничого знання (квантова фізика, теорія мереж), а також — антропології, нейролінгвістики та інших людинознавчих дисциплін. Відбувається взаємозбагачення методів медіадосліджень, штудій постмедійної естетики, екранознавства, культурології, мистецтвознавства, історії мистецтв, соціології, інформаційної естетики, стратегій поведінки та сприйняття тощо. Отже, окреслення комплексу методів дослідження екранної культури, що нині перебуває на інтердисциплінарному перехресті, все більше асоціюється з картографуванням розмаїтих дискурсивних полів з використанням різноманітної дослідницької оптики.

#### **Список використаних джерел:**

1. Fillusser V. *Kommunikologie*. — M: Fischer. 2007.
2. Флюссер В. За філософію фотографії / Пер. с нем. Г.Хайдаровой. — СПб: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. — 146 с.
3. Манович Л. Теорії софт-культури, 2017. Зб.ключових статей 1999-2015.
4. *Manovich, L. The Language of New Media*. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.



## **УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРН: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ, ХУДОЖНІ ОРІЄНТИРИ, ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ**

В доповіді зазначається, що перше десятиліття ХХ ст. позначилося зародженням і енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. Його поява і формування відбувалося в контексті європейської синхронності. Особливістю його формування є те, що в Україні, він перетворився в національний стиль, ідеї якого на початку ХХ ст. активно функціонували як у Західній, так і у Східній Україні, процес був всеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації.

На початку ХХ століття в Україні розвивалася промисловість, зростали міста. Перед архітекторами вставали нові завдання будівництва театрів, «доходних будинків», готелів, заводів, фабрик, бірж, ринків тощо. Розвиток економічного життя, науковий прогрес, поява нових засобів пересування і спілкування стимулював розвиток міської культури. Широкого розповсюдження набуло художнє оформлення внутрішніх інтер'єрів, які вирішувались в стилістиці нового стильового напрямку. Художнє життя на зламі століть було надзвичайно активне. Це був час виникнення нових музеїв, виставкових салонів, різноманітних творчих об'єднань і угруповань, появи великої кількості як мистецьких так і літературно-освітніх видань. «В доповіді наголошено, що в цей час виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, в процесах формування художнього середовища.

Одним із художньо виражальних засобів модерну виступає орнамент. Саме орнаментальне начало об'єднує всі види мистецтв, домінує як в архітектурному вирішенні будівель, так і в декоративному оздобленні інтер'єрів і предметів побуту. Орнамент виконує стилеутворюючу роль в декоративному мистецтві того часу, він взяв функцію зближення різних видів мистецтва на шляху створення стилю «Art Grande» — Великого синтетичного стилю.

Початок ХХ ст. в Україні ознаменований яскравими творчими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва. Натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Йшло самотутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерну в його різних локальних варіантах. Національно-культурний рух, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час Україна, як її західна, так і східна частина, все гостріше усвідомлюють себе як нація, гідна посісти належне місце у світовому процесі.



Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903-1907) визначило новий напрям українського мистецтва — на звернення до джерел народного мистецтва, творче застосування принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. Йшло цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Архітектура виступала як стилеутворюючий фактор в становленні мистецтва українського модерну. Так само, як для Східної України етапним було будівництво полтавського губернського земства, для Західної України — Народного Дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі його діяльності була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з другого, — розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю львівської сецесії.

На основі ілюстративного матеріалу, в доповіді виявлено художньо-виражальні засоби образно-пластичної мови пам'яток архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва, їх національні та регіональні особливості.

**The paper discusses ways in which the 'national style' has developed at the turn of the twentieth century.** This idea has been explored both in Eastern and Western Ukraine and the movement was pan-Ukrainian, although within each area it has had its own variations and indigenous sources of inspiration. In Eastern Ukraine, due to the activities of V. Krychevsky and M. Samokish, artists draw on the achievements of Ukrainian baroque, while in the Western Ukraine they exploited traditions of folk art of Hutsul region.

## КЛЕКОВКІН Олександр Юрійович

доктор мистецтвознавства,  
Інститут проблем сучасного мистецтва,  
завідувач відділом естетики  
<https://orcid.org/0000-0002-3481-2790>

### МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ПІД ЗОВНІШНІМ КЕРУВАННЯМ

Будь-який дискурс, отже, й наукова галузь має у своїй основі попередника, адаптовану до нових завдань і здебільшого приховану жанрову модель, включаючи способи відбору «пропонованих обставин» і т. ін. «Органон» Аристотеля визначає способи систематики у його ж «Поетиці», вуха *агіографічного* підходу і середньовічних міраклів стирчать у «Життєписах» Вазарі, а згодом й усіх інших творчих портретів і т. ін.

Науковий дискурс про мистецтво, що тільки но почав формуватися на межі XIX–XX ст., мав широкий вибір взірців. Зокрема у сфері театру, лише нещодавно визнаного мистецтвом, можна виокремити такі моделі:

- археологічна (В. Дерпфельд, М. Геррманн);
- етнографічна (І. Франко, Гр. Лужницький);
- філологічна (В. Перетц, П. Рулін);
- соціологічна (Вс. Всеволодський-Гернгросс, П. Рулін);
- філософська, естетична (Г. В. Ф. Гегель, Т. А. В. Адорно; у Російській імперії, у спрощеному вигляді, тенденція тягнеться від Белінського й активно продовжується авторами, котрі спираються на поняття *прекрасного, потворного, високохудожнього* і т. ін.);
- психологічна (Л. Виготський);
- ідеологічна, політична (радянське мистецтвознавство від другої половини двадцятих років);
- етична (більшою або меншою мірою розпорошена у «повчальному» мистецтвознавстві, котре аналізує зображені мистецтвом явища з етичної точки зору, а саме мистецтво виступає у ролі фіксатора моральних змін у суспільстві);
- *індустрії моди* (категорії сучасний / несучасний, передовий, прогресивний та ін.);
- технологічна (П. Єршов та ін.);
- біржова (попит, аукціон, відвідування, популярність, рейтинг);
- публіцистична (журналістика, орієнтована на закулісні скандали), що подеколи перетинається з *агіографічною* та іншими моделями;
- культурологічна та ін.

Подеколи напрями мистецтвознавства утворювалися на перетині кількох моделей (політичної і педагогічної — Я. Мамонтов; технологічної і соціологічної — форсоцизм та ін.), намагалися застосувати принципи герменевтики до художньої творчості (хоча хибність уявлення про можливість інтерпретації художнього твору доволі переконливо обґрунтувала не лише С. Зонтаг у праці «Проти інтерпретації», а й уся історія мистецтва).

Усі згадані (і незгадані) дискурси, запозичаючи жанрові моделі, перебувають, таким чином, під зовнішнім керуванням інших дисциплін, адже здебільшого

спираються на запропоновані ними принципи верифікації, фальсифікації, відбору джерел, методів, критеріїв, фахового словника тощо, й обслуговують територію інших наук та інші сфери діяльності. Адже самостійність наукової галузі розпочинається з виокремлення не лише власного об'єкта дослідження (у нашому випадку — мистецтво, художня культура), а й предметного поля, системи понять, методів і технологій, навіть учаси міждисциплінарності. Бо інакше галузь поглинається іншими або утворює міжвидові напрями: *філософія мистецтва, соціологія мистецтва, економіка мистецтва, психологія мистецтва* та ін.

З одного боку, саме завдяки множині дискурсів мистецтво накопичило найрізноманітніші знання про себе, однак, з іншого боку, саме багатоголоссям було заблоковано більш-менш переконливу відповідь на питання про кінцевого бенефіціара. Єдина сфера, де бенефіціар більш-менш прозорий — експертиза й атрибутика творів мистецтва, професіоналізмом (авторитетом) якої визначається ринкова вартість арт-об'єктів.

Маркування власної території — це не лише про паспорт спеціальності, передусім це про шанс мистецтвознавства на набуття суб'єктності і відмову від суб'єктивності, котра надто затято, з посиланням на сумнівну традицію, охороняється.

Будь яка-модель сформована у конкретних історичних умовах і конкретному культурному середовищі, отже, й «істини» нею сформовані, історично обмежені. Тому й завдання мистецтвознавства не в тому, щоб якусь із моделей призначити на роль прогресивної або консервативної, а в тому, щоб обирати ті, які найкраще відповідають потребам часу і мають шанс актуалізувати свій об'єкт дослідження — конкретний вид мистецтва, тут і зараз.

**КОЛЯДА Андрій Олегович**

магістр музичного мистецтва

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії «мистецтв України,  
відділ театрознавства

аспірант

<https://orcid.org/0000-0003-2165-1462>

## **СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ У ДІЯЛЬНОСТІ НЕЗАЛЕЖНОЇ ПЛАТФОРМИ OPEN OPERA UKRAINE**

Тези доповіді. Open Opera Ukraine — це незалежне від державного сектору громадське об'єднання, створене в 2017 році. Його співзасновницями стали Галина Григоренко, Анна Гадецька та Наталія Хмілевська. Метою організації в той час було створення інноваційних постановок барокових опер з урахуванням принципів історично поінформованого виконавства. Орієнтація на бароковий репертуар та прогресивні погляди на роль і місце сучасної опери в суспільстві стали першою відмінною рисою ООУ від багатьох інших проектів.

Світова практика розвитку сучасних оперних театрів як державного, так і незалежного секторів сьогодні демонструє неабияке значення соціальної взаємодії з аудиторією, орієнтацію на її розвиток та заохочення. Найпрогресивніші організації шукають шляхи налагодження комунікації зі своїм слухачем, намагаються залучити його до активного сприйняття мистецького продукту через лекції, семінари, майстер-класи, соціальні мережі тощо. Саме в цьому напрямку працює ГО Оупен Опера Юкрейн. Адже завданнями організації є сприяння розумінню класичної музики як інструменту комунікації, взаєморозуміння, самоідентифікації та критичного осмислення сучасності.

В доповіді буде висвітлено соціальний аспект діяльності організації, а саме вплив на аудиторію та взаємодія з різними сегментами українського суспільства. За допомогою короткої характеристики різних проектів ООУ буде показано конкретні шляхи соціального впливу та розвитку музичної спільноти.

## **АРХІТЕКТУРА ТА ДИЗАЙН ПОСТКОВІДНОГО СВІТУ: СУТІСНІ РОЗМЕЖУВАННЯ**

На сучасному етапі розвитку людство вповні відчуває на собі ефект «два в одному», коли важливе й актуальне історично перетнулися в одній точці. Глобальні виклики, перед якими стоїть кожна країна й кожна людина, свідчать про повну вичерпаність запасу міцності «архітектури післявоєнного світу». Більше ефективно не працює потужна конструкція світу, створена після Другої Світової війни з таких інституцій як ООН, МВФ, МБРР та інших, орієнтованих на спільне існування, попри конфронтацію різних соціально-політичних систем. Проблеми людства, що накопичилися, але не вирішуються, досягли кульмінаційного рівня. У цьому контексті особливого значення набуває важливе, що розуміється на граничному рівні розвитку людства як осмислення суті подальшого суспільного буття.

Переживаючи актуальне — загальну екзистенційну кризу, спровоковану пандемією ковіду, світове суспільство вперше опинилося по один бік по відношенню до зовнішньої загрози, яка стосується всіх країн, кожної людини. І тут у людства немає ні чужих, ні своїх, коли зрозуміло, хто і з ким воює. Вірус одночасно здійснює руйнівний вплив на управлінські та банківські системи, бізнес, соціальні відносини тощо.

У цьому контексті особливого значення набувають архітектура та дизайн (design), яких ріднить приналежність до проектування. Однак архітектура — це, перш за все, особливе професійне мислення цілого у конкретному втіленні, і вона не зводиться до проектування. Архітектура вже подолала багатовікове ототожнення з будівництвом й усвідомлюється як втілена принципова основа, онтологічний каркас соціальної організації, програмних та технологічних рішень («архітектура міжнародних відносин», «архітектура обчислювальних машин» тощо).

Призначення архітектури — відтворювати цілісний лад світу, пов'язувати Небо і Землю, благо і користь. Через свої твори архітектори створюють та реалізують цей порядок у його вічності та мінливості. Однак домінування соціальних цінностей суспільства споживання в наш час призводить до нівелювання архітектурної майстерності, змушуючи архітекторів акцентуватися виключно на користі, на розумінні своєї роботи як послуги по задоволенню потреб, що й стало точкою перетину з дизайном.

Розквіт дизайну як найважливішого ринкового механізму обумовлений саме його орієнтацією на задоволення потреб. Дієвість дизайну наочно простежується в лінійному часі: дослідження — проектування — реалізація (продаж). У рамках ідеології споживання та штучного створення нових потреб дизайн створює «разові» світи, які швидко змінюють один одного через механізми моди. Успіх дизайну вимірюється підвищенням продажів. На цьому тлі діяльність архітекторів все більше зводиться до набору функцій із забезпечення комфорту чи створення просторових атракціонів.

**Висновки.** Глобальна екзистенційна криза спонукає до звернення до початків та принципів устрою світу, що є прерогативою архітектури. Пандемія коронавірусу виявилася переконливим доказом загальної єдності людства, яке підійшло до точки біфуркації, за якою або війна, або перехід до нової архітектури суспільного буття. Саме архітектура творить інше, те, чого ще не було, і цим вказує на можливе майбутнє, яке потрібно не передбачати, а творити. Творіння майбутнього починається в мисленні в орієнтації на створення сприятливого середовища для розвитку людських спільнот в ім'я загального блага, на дбайливе та раціональне використання ресурсів, забезпечення особистої та суспільної свободи. Цінністю архітектури і дизайну як принципово різних професій, картин світу, способів мислення та дії є повнота, що забезпечується обома підходами. Не злиттям, не конкуренцією, а саме їх взаємним доповненням, що є нагальною потребою нашого сьогодення.

## **МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС У МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ**

*Анотація.* Окреслено проблеми методології, з якими зіштовхнулося сучасне українське мистецтвознавство, у контексті феномену посттоталітарного суспільства. Обґрунтовано доцільність багатовимірного підходу до методології та теорії історії мистецтва як методологічного дискурсу.

*Ключові слова:* мистецтвознавство, метод, аналіз, художній твір, теорія мистецтва.

*Постановка проблеми.* В українському мистецтвознавстві проблеми методології за часів сьогодення залишаються мало опрацьованими. У зв'язку з інтеграцією українського мистецтва у світовий культурний процес, дослідники дедалі частіше засвідчують необхідність такого опрацювання.

Мистецтвознавчі праці, які становлять потужний, якісний пласт у сучасному українському мистецтвознавстві, — це, здебільшого, дослідження з історії мистецтва, що зумовлює використання історіографічних джерел та методології. Зміщення акценту у сучасній мистецтвознавчій науці в Україні з аналізу та методології, — проблем, якими займається теорія мистецтва, — на історію, значною мірою спричинений практично цілковитою відсутністю перекладів праць з теорії та методології західноєвропейських авторів, не лише сучасних, але і тих, хто стояв біля витоків формування мистецтвознавства як науки.

Загалом в Україні статус мистецтвознавства як науки відрізняється від ситуації в інших країнах: прикладом, у країнах колишнього СНД мистецтвознавство окреслюється в галузі культурології, а у світі воно здебільшого перебуває у площині філософських наук. Якщо модель нашої науки досі можна характеризувати терміном «пострадянська», то щодо західноєвропейського культурного процесу має місце термін постмодернізм. Постмодерністська історія мистецтва прагне замінити лінійність, тобто один «великий наратив» багатьма історіями мистецтва. Зокрема це стосується сучасної історії мистецтва, тут швидше підкреслюється існування модернізмів, аніж одного модернізму. Історія мистецтва починає сприйматися як локальну, так і мультикультурну перспективу, а також розглядає зв'язки художньої творчості з расою, суспільним класом і гендерністю. Звідси — багатовимірний підхід до методології та теорії історії мистецтва, тобто має місце так званий методологічний дискурс. Для порівняння, в українських мистецтвознавчих дослідженнях такі методи як формальний аналіз, біографічний та автобіографічний метод, семіотика, деконструкція, психоаналіз, теорія рецепції, феміністичний метод, структуралізм та постструктуралізм, герменевтика — застосовуються дуже вибірково або ж не застосовуються взагалі на відміну від західної теорії мистецтва.

Різні типи художньої репрезентації (художня репрезентація — представлення образу засобами образотворчого мистецтва) підтверджують обґрунтованість плюралістичного підходу до методів аналізу художньої творчості.

В українському мистецтвознавстві найширше застосування мають біографічний та автобіографічний метод, формальний метод, іконографія та іконологія.

Біографічний та автобіографічний метод, мабуть, найширше використовується в українському мистецтвознавстві. Це закономірний факт з огляду на те, що після розпаду СРСР мистецтвознавцям довелося повертати із забуття багато імен, твори яких втрачені, а джерелом мистецтвознавчого дослідження виступали біографічні та автобіографічні дані.

Таким чином, біографічні та автобіографічні дослідження історії українського мистецтва інтерпретують художні твори як вираження особистості автора та його індивідуального життя. Біографічний метод надає особливого значення поняттю авторства та авторської індивідуальності і може бути застосований в інтерпретації іконографії, використовуючи життя автора як підтекст.

Досить широко в українських дослідженнях використовується формальний аналіз, хоча, знову ж таки, через відсутність першоджерел та публікацій загальноприйнятої методики, під цим терміном можуть бути дуже різні інтерпретації.

Формальний аналіз доводить, що будь-які судження, котрі стосуються контексту чи значення твору мистецтва, в аналізі художнього твору не повинні враховуватися й мають бути «винесені за дужки». Для того, щоб безпосередньо та об'єктивно розглядати сам твір мистецтва, його аналіз слід виводити із формальних рис (композиції, матеріалу, форми, лінії, кольору), а не з того, який сюжет — постать, історію, пейзаж чи ідею, — він представляє.

Феміністична методологія базується на твердженні, що творення мистецтва, його образна сфера та вплив на глядача, залежать від гендеру, тобто від статі. Феміністичний метод протиставляється формальному методу аналізу художніх творів на тій підставі, що він не бере до уваги зміст, закладений у творах мистецтва, бо він, мовляв, перебуває у прямій залежності від статі автора та статі глядача. Представники феміністичного методу підкреслюють шляхи дискримінації жінок на противагу панівному чоловічому світу мистецтва. Для прикладу, до 1970 р. підручники з історії мистецтва на Заході не включали в себе жіночого мистецтва. Через свої дослідження представниці феміністичного методу здійснили вклад у становлення й надання належного місця в історії мистецтва того внеску, який зробили жінки — як художниці і як меценатки. Феміністичне мистецтвознавство відходить від традиційних дефініцій мистецтва та розуміння геніальності, котрі впродовж своєї історії ігнорували жінок у мистецтві.

Психоаналіз, як і фемінізм, структуралізм та деконструкція, мають міждисциплінарний характер і безпосередньо пов'язані з іншими науками. Саме так класичним психоаналізом мистецтвознавство завдячує передусім психології, а саме — відкриттям З. Фрейда. Відкриття австрійського психоаналітика, яке здійснило переворот в уявленнях про людську природу не лише у психіатрії та психології, але й у Західноєвропейській культурі початку ХХ ст. загалом, полягало в тому, що, як виявилось, підвалиною людського буття є сфера несвідомого. За Фрейдом, буття людини двоїсте: воно детермінується, з одного боку, раціоналістичною свідомістю, а з другого — підсвідомою психічною енергією ірраціональних потягів, поривань, інстинктів.

Таким чином, згідно з класичним психоаналізом, твори мистецтва виступають як сублімовані інстинкти, психічна енергія котрих трансформується у праці



художника й за допомогою його таланту отримує естетичну форму. Через те, що мистецтво є вираженням, воно розкриває певні сторони особистості митця, котрий його створив, замовника, котрий втілював свої прагнення через замовлення цього твору, а також культури, у якій цей твір з'явився.

Як і історія мистецтва, психоаналіз має справу з уявою, історією та творчістю. Психоаналіз реконструює минуле та інтерпретує його доречність для сучасності; досліджує уяву через сни, жарти, обмовки, невротичні симптоми, в яких виявляє себе підсвідоме. Через твори мистецтва особиста уява, перетворена у нову форму, промовляє до глядача.

Як і психоаналіз, міждисциплінарний характер має семіотика, — теорія знаків та знакових систем, що виникла на межі мовознавства та філософії. Семіотика як міждисциплінарна наука дозволяє дослідити значення твору мистецтва, спосіб створення та вираження його значень. Семіотика розглядає ті структури та поняття художнього твору, котрі залишаються поза полем дослідження інших методів та дозволяють збагнути багатовимірні зв'язки між художнім твором та суспільством, художнім твором та глядачем. Цей метод дозволяє також зрозуміти не лише що означає твір, але й у який спосіб художник, глядач та культура спричинилися до появи такого значення. Завданням семіотичного підходу до історії мистецтва є також одночасний аналіз твору та його інтерпретація, дослідження взаємодії між твором та його інтерпретацією, укорінення твору в інтерпретації та інтерпретації у творі.

На шляху поширення методів семіотики та сучасного мовознавства виникає структурний аналіз (структуралізм). Цей підхід базується на твердженнях, що культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; існують неусвідомлені універсальні інваріантні психічні структури, що визначають реакцію людини на оточення; культурна динаміка визнається як рух не самих цих структур, а їх конфігурацій.

Згідно з цим підходом, несвідоме ховає в собі структуру, тобто сукупність регулятивних залежностей, соціальних взаємин, що виявні в мові спілкування. Воно — ірраціональне, а тому виявити ірраціональну структуру культури можна лише символічно, користуючись аналізом засобів мови.

Інший підхід, що також приходить в історію мистецтва з мовознавства — **деконструкція**. Цей аналітичний метод пов'язаний з іменем Жака Деріди, — французького філософа, основоположника постструктуралізму, котрий писав про мистецтво у зв'язку з дослідженням текстів. Деконструкція — метод аналізу, що розкриває спосіб, у який конструюється знання та значення. Йому належить ідея універсального прийому освоєння культурного тексту — деконструкція-реконструкція. Деконструкція розпочалася від ідеї, висловленої численними мислителями, пов'язаними з постструктуралізмом, котрі стверджували, що структури не є різновидом глибоко прихованих істин, що очікують на своє відкриття, натомість вони самі є культурними конструктами, які відбуваються через дискурс.

**Висновки.** Мистецтво — це передусім складна система. Науковий метод допомагає розкрити закономірності цієї системи, зрозуміти загальні зв'язки та принципи взаємодії його елементів, і як наслідок, — розкрити й осягнути сутність художнього твору. Це важливо для учня або студента як майбутнього художника. Це важливо для мистецтвознавця, як медіатора між художником та глядачем. Це загалом важливо для того, щоб виробити власне обґрунтоване судження про сучасне мистецтво як складову сучасної культури. Рухаючись по інерції накатаним

шляхом, досягти глибокого розуміння та інтеграції складно. Необхідно виробити нові схеми на принципово нових засадах, які б базувалися на ґрунтовному знанні сучасних культурних процесів. Тому цілеспрямована робота над теорією є запорукою реальної, а не декоративної інтеграції українського мистецтва у світовий процес і запорукою виходу нашої культури зі стану стагнації.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; [пер. з англ.] — М.: Архитектура-С, 2007. — 392 с., іл.
2. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов. — М.: Академический Проект ; Традиция, 2005. — 864 с.
3. Голубець О.М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / О. Голубець. — Л. : Академічний експрес, 2001. — 176 с., 152 іл.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар; [пер. з фр.]. — СПб.: Алетейя, 1998, — 160 с. — (Ин-т экспериментальной социологии).
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман; [сост. Р. Г. Григорьева, пред. С. М. Даниеля]. — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с. — (Серия «Мир искусств»)
6. Петрова О.М. Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст. — початку XXI ст. / Ольга Петрова. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. — 400 с.: іл.
7. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; [пер. з фр. В. Шовкун]. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 326 с.
8. Юнг К. Г. Подход к бессознательному / Карл Густав Юнг; [пер. с нем.] // Юнг К. Г. Архетип и символ [Сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича]. — М. : Ренесанс, 1991. — С. 23–94. — (Серия «Страницы мировой истории»).

## **КОРНІЄНКО Неллі Миколаївна**

Академік НАМ України, доктор наук,  
Національний центр театрального мистецтва  
імені Леся Курбаса, засновник і гендиректор  
<https://orcid.org/0000-0002-6894-6308>

## **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ДОБИ ПОСТ- І ПОТРЕБА ІНШОГО**

Три глобальні наукові революції ХХ ст. — біомолекулярна, комп'ютерна й інформаційна — трансформували поняття пізнання і, власне, процес пізнання в напрямі радикальних змін усіх його складових.

Останні десятиліття світової науки були означені зближенням гуманітарного, природничого та художнього начал — як на рівні методологічному, так і на рівнях інтерпретацій, «відмін» класичних матриць або радикальних полемік з ними, трансформів смислів та смислообразів. В цьому немає нічого дивного, культура періодично відтворює потребу подібного полілогу/синтезу. Коливання метамаркерів відбувається за сюжетом: специфікація, спеціалізація знань змінюється на рух до універсалізації — у формах чи то класичної культури чи некласичної або — постнекласичної.

Давно вже час говорити про радикалізацію підходів й, зокрема, до предметного поля мистецтвознавства та його методологій. У своїх монографіях ми піднімали цю тему ще з поч. 2000-х<sup>39</sup>. Тоді ж розпочали процес ініціювання (ініціації, якщо хочете) **нового напрямку у гуманітаристиці**, а саме — **синергетики художньої культури**, на сьогодні відсутньої. Мистецтвознавство, з нашої точки зору, має стати сегментом синергетики художньої культури.

Такі найсучасніші сфери знань, як синергетика і тоталогія (метафізика тотальності)<sup>40</sup>, синергійна антропологія знайдуть власний креативний ресурс і запропонують футурологічні сценарії передусім **у** сильних контекстах художньої культури і **для** них. Як це було з відомим принципом доповнюваності Н. Бора та іншими ноу-хау природничих наук, якими несподівано швидко і продуктивно скористались науки гуманітарні і власне художня культура та науки про неї. Нагадаю й футурологічний здогад на користь цього, висловлений Іллею Пригожином.

Синергетика художньої культури, маючи справу з художнім (духовним) ресурсом, найінтенсивніше провокує зміну типу мислення, особливу довіру до множинності «істин» і до найглибших змістів і одночасно до найтонших деталей, до «нано» і мікро- світу. А головне — саме синергетиці у третьому тисячолітті ми

---

<sup>39</sup> Неллі Корнієнко. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К. НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2008; російською — 2010 р. Доповіді на цю тему розпочалися з 2000-х.

<sup>40</sup> Україна тут у багатьох проєктах веде перед, назву лише дослідження В. Кізіми, Ю. Тютюнник, А. Беліченка, І. Добронравової, Л. Бевзенко, Л. Теліженко, Цехмістро та ін.

завдячуємо збереженню і відтворенню цілості і цілісності буття. Зв'язок архаїки, глибинної, давньої культурної «мотивації» антропного життя — і найсучасніших відкриттів про людину і світ у природничих і гуманітарних науках, засвідчений синергетикою, є феноменом відтворення онтологічної цілості Буття, подолання розривів і диз'юнкцій. Синергетика художньої культури здатна підсилити ресурс загальної синергетики за рахунок духовних і моральних — найкреативніших для нового тисячоліття — фундаментальних цінностей, які нині — єдині — спроможні нейтралізувати глобальні ризики прагматично-консьюмеритської цивілізації.

Актуальна потреба нашого суспільства — трансформація, модернізація держави в напрямі оновлення її базових основ. Будь-яка трансформація, нагадаю, відбувається виключно і тільки за рахунок *цінностей*, які є засадничою матерією лише культури, передусім — художньої.

Художня культура, працюючи на засадах самоорганізації, будучи високо суб'єктною, «вільною», багатофункціональною системою, що на одне-два покоління випереджає академічну науку, відверто продемонструвала високий ефект самоорганізації, можливості синергії і творчості «на упередження». Саме на цих механізмах і базується діагностика, прогностика, евристичні та страхувальні щодо свого суспільства (середовища) функції художньої культури та ін., які задіюються в процесі трансформації держав і суспільств.

Щодо **методологій**. Акцентуємо синергетичні, тоталлогічні та споріднені з ними за ефективністю. Але нас приваблює, і ми є прихильниками — на даному етапі — найрадикальнішої і, можливо, найефективнішої точки зору одного з сучасних провідних і знакових світових філософів і методологів — Пола Феєрабенда, який створив концепцію «епістемологічного анархізму». «Заперечуючи єдині методологічні стандарти і норми наукового пізнання, Феєрабенд приходить також і до методологічного плюралізму. “Може бути успішним будь-який метод”». «Припускає необмежене збільшення (проліферацію) конкуруючих теорій, взаємна критика яких стимулює наукове пізнання» (Вікіпедія). Хочу назвати і наш особистий внесок у сучасну методологію, а саме — роль «проективного» методу і «прецедентного права» в системах художньої культури<sup>41</sup>.

Наш предмет дослідження — художня культура, мистецтво — рухаються нині у *квантовому напрямі* (або відкривають в собі вже існуючі квантові складові), засвідчуючи принципово новий художній ресурс. Очевидна актуальна потреба і у новому ресурсі — наукових теоріях та методологіях. Ми виходимо на ризиковані суміжні території — актуалізуються території фізики, квантової зокрема, нової психології, квантової біології — нової науки тощо. Функціонал літератури і мистецтва та квантової фізики несподівано починають співпадати у деяких важливих опціях — саме тут визначено зону нашої зацікавленості.

Звертаємо увагу — знов-таки — на принцип проліферації Феєрабенда. Зокрема, на «контріндуктивні дії» та «анархістське підприємство». Методологія означена як методологія «гуманізму, щастя і вільного розвитку всіх людей,... проти

---

<sup>41</sup> Неллі Корнієнко. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнеокласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. — Київ — Альтерпрес — 2013, 263 стор.

духовного закріпачення людей і проти науки, коли її догматизація використовується як засіб такого закріпачення»<sup>42</sup>.

Найбільш полемічним для дослідження художньої культури як суб'єкту в контексті квантового світу є питання: чи адекватні методи, відкриті для мікромасштабів (квантова фізика визначально працювала саме з ними), — макроскопічним об'єктам, до яких належить переважна більшість таких об'єктів в художній культурі? Ще не так давно перевага була на боці вчених-скептиків. Нині — це вже не так очевидно, все частіше наука на експериментальному рівні підтверджує право і можливості застосування квантової фізики на макромасштабах. Науковці стверджують: той факт, «що квантова механіка працює у всіх масштабах, ставить нас перед обличчям найглибших таємниць теорії»<sup>43</sup>.

Вищезазначену методологічну полеміку проаналізовано в окремому розділі нашої монографії «Театр і квантовий світ: спокуси вільнодумства»<sup>44</sup>. Нині час, коли фантастика реалізовується з досконалістю фундаментальних законів мистецтва. У часопросторовому континуумі народжуються непередбачувані моделі Порядку, яким ми завдячуємо не лише фізиці чи біоцентричній науці, а й самостійним і незалежним відкриттям художньої культури.

**Пропонуємо долучити до методологічного поля фундаментальної науки — «методології» художньої культури.**

---

<sup>42</sup> А. Л. Никифоров. Епистемологический анархизм /Википедия

<sup>43</sup> ресурс — <http://www.modcos.com/articles.php?id=150>

<sup>44</sup> Корнієнко Неллі. «Театр і квантовий світ: спокуси вільнодумства». — НЦТМ ім. Леся Курбаса — Вид-во СвітЗнань. — К, 2019 — 160 стор.

## **ГЕОРГІЙ ЛУКОМСЬКИЙ В ІСТОРІОГРАФІЇ ЄВРЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА: СТАРЕ ІМ'Я ТА НОВІ ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У творчому і науковому доробку Георгія Крескентьєвіча Лукомського (1884-1952), знакової постаті для російської, української та європейської історії архітектури, вагомому частину займає єврейський сюжет, пов'язаний з фіксацією і дослідженням архітектури синагог. Але побачити його як цілісну картину непросто, бо єврейська лінія в діяльності Лукомського пройшла через лихоліття першої половини ХХ ст. по всій Європі, залишивши сліди в багатьох країнах.

Масштаб діяльності цього «художника-ентузіаста, мистецтвознавця-агітатора», як називав його колега Еріх Голлербах, дотепер викликає жваву зацікавленість дослідників, які збирають його творчість «під одну обкладинку» з усіх країн, куди закидала його доля: від Росії і України, до Польщі, Італії, Німеччини, Франції, Іспанії, Португалії та Великобританії. Багато хто вважає його «своїм» прихильником старовини. Плодючість Лукомського, якого називали істориком, краєзнавцем, істориком архітектури, мистецтвознавцем, публіцистом, художником і музейником була безпрецедентною. Все його життя можна розділити на два етапи: російсько-український — до еміграції, і зарубіжний — після 1920 р., які визначили і розвиток його інтересу до синагог.

Як художник і дослідник, Лукомський збагатив цю царину, залишаючись єдиним в Європі, хто продовжив свою роботу під час Другої світової війни та Голокосту. Більшість його колег в Східній Європі, таких як Альфред Гротте, Меєр Балабан, Юзеф Авін, Оскар Сосновський і Шимон Зайчик загинули від рук нацистів. Ще раніше в СРСР було репресовано багато дослідників синагог.

Лукомський підхопив цю естафету. Його неймовірна плодючість поєднувалася з особливим дослідницьким і творчим підходом, де переважало зорове враження і переживання, які з'єдналися з досвідом історика архітектури і світоглядом прихильника ідеалів минулого. В цьому була його оригінальність, яка проявилася і в галузі юдаїки.

Сьогодні важко поставити поруч з Лукомським іншу постать, яка б так натхненно і плідно протягом багатьох десятиліть відображала б, перш за все, в художній творчості образи синагог. Документальна цінність його творів неоднозначна. Це пов'язано з тим, чи були це натурні малюнки і акварелі, зроблені в першій половині життя, чи пізні твори, виконані вугіллям і пастеллю, здебільшого зі світлин. Наукова діяльність Лукомського була продовженням його творчості та відображенням його дослідного методу, що був відпрацьований ще в 1910-і рр. в Росії в численних виданнях і статтях в журналах «Старі роки», «Аполлон», «Мистецтво в Південній Росії», «Зодчий» та ін. Його тексти виявляють автора більш як візіонера, аніж вченого. Обидва напрямки поєднували прагнення до документальності й водночас романтизації єврейської архітектурної практики, бажання відшукати в ній самотність і міфопоетику. У цьому проявився вироблений десятиріччями стиль Лукомського та прояв його натури.

У перший, російський період творчості, це були спроби фіксації окремих об'єктів, що доповнювали загальний контекст опису тих чи інших земель. Після еміграції єврейський сюжет почав домінувати. Це було обумовлено дистанцією, яка відділяла його від тепер уже радянської Росії й інтересом до єврейської старовини, який підтримувався новими поціновувачами. Те різнобарв'я синагог, яке побачив Лукомський в Європі, відкрило для нього єврейську тему в зовсім іншому масштабі, і він блискуче віднайшов себе в цій царині. Його твори користувалися незмінним успіхом у єврейських громадах Європи, де саме він сформував моду на колекціонування малюнків синагог. Сучасники Лукомського підкреслювали його подвиг, як неєврея, який відкрив цілий шар єврейської архітектурної традиції.

Численні статті про творчість Лукомського відображають періодизацію його життя, що було закладено його кращим біографом, істориком, геральдистом і генеалогом, братом Владиславом Лукомским (1882-1946), а також перелік праць зі стислою характеристикою. В окремих статтях зустрічаються оцінки його творчого підходу, які характеризують Лукомського як енергійного, але трохи поверхневого мистця і дослідника, «двигуна мистецтвознавства», який прагнув обійняти неосяжне, використовувати мистецтво як «художню забаву» для передачі власних переживань від архітектурного об'єкта або пейзажу, застосувати в графіці ефект димки, щоб «дати примарі минулого поглянути на нас».

Але якщо в російській культурі він розбирався блискуче, то з єврейською познайомився після 25 років, і його досвід був більше умоглядним, ніж дослідним. На відміну від своїх українських колег, які жили в єврейському оточенні, Лукомський змалку формувався в далеких від «смуги єврейської осілості» російських землях: від Костроми, Орла, Казані до Петербурга і Москви. Тому спершу він спостерігав за нею з боку, накопичуючи враження, а вже пізніше намагався будувати на їх основі свої теорії, що дуже любляв.

У поле російських і українських дослідників його творчості, захоплених своїми національними коренями, єврейський матеріал майже не потрапляв і не осмислювався аж до останнього часу. Єврейська сторінка не включалася в його ореол подвижника тієї чи іншої культури, була маловивчена через важкодоступність матеріалів і не розумілася з боку єврейського культурного і наукового контексту.

Незважаючи на бурхливий успіх «єврейських матеріалів» Лукомського в 1930-і рр. і повоєнний час в Європі, інтерес до нього єврейських колекціонерів і дослідників, а також включення всіх його праць по цій темі у великий том бібліографії єврейського мистецтва 1967 р. Лео Арі Майера до початку XXI ст. напівзабуте ім'я Лукомського майже не спливало в єврейській історіографії. Хоча його вперше вводить в єврейський контекст як «ревнителя єврейської старовини» ще в 1930-і роки його натхненник Соломон Поляков-Литовців (1875-1945), журналіст, перекладач, драматург і публіцист, відомий своєю співпрацею з багатьма єврейськими виданнями Європи і Америки, ці публікації губляться в довоєнній пресі. Після смерті Лукомського його спадщина повертається в єврейське культурне поле. Хоча, у 1936 р. в руїнах підірваної Французької академії мистецтв в Мадриді загинула велика частина його малюнків, чимала частина творів художника збереглася і пізніше була придбана єврейськими інституціями за допомогою єврейських філантропів. Найбільші колекції малюнків синагог Лукомського зберігаються в Музеї мистецтва Ейн-Харод (Ізраїль), Єврейської теологічної семінарії в Нью-Йорку і Музеї мистецтва та історії юдаїзму в Парижі.

Повертає його ім'я в історіографію єврейського мистецтва Веніамін Лукін, підкреслюючи значення монографії Лукомського про європейські синагоги (Лондон, 1947), як найінформативнішу публікацію зібрання традиційного єврейського мистецтва, де вперше піднімалося питання про прояв «істинного єврейського стилю» в розписах синагог, а за єврейським мистецтвом і архітектурою визнавалася самобутність і самостійність. Інакше розглядає постать Лукомського Алла Соколова, ставлячи його в один ряд з багатьма столичними дослідниками, які дивилися на російську глибинку з висоти своєї європейської культури, як на край дикий, чужий, екзотичний. Зовсім не помічає єврейського контексту Лукомського дослідниця Людмила Шехуріна, яка ретельно простежує емігрантську пресу, але не дає оцінку його робіт з точки зору єврейського дискурсу.

Однак по-справжньому масштаб Лукомського як мистця і дослідника єврейської старовини відкрився останнім часом з висоти сьогоденного погляду на обрії єврейського минулого. Його популярність як художника посилюється дослідженнями європейських синагог, що вилилося в серію публікацій і монографію. У цих роботах він узагальнює праці багатьох попередників, вибудовуючи свою теорію походження дерев'яних синагог з давніми язичницькими храмами. Він був одним з небагатьох діячів, які в творчості і науці романтизували єврейська спадщину, надавали їй ореол давнини і екзотичності. Погляд на «єврейський доробок» Лукомського через цю оптику вимагає окремого дослідження і обіцяє несподівані знахідки, які безсумнівно збагатять історіографію єврейського мистецтва та в цілому українську мистецтвознавчу думку, адже найбільш оригінальні споруди синагог знаходилися на теренах сучасної України.



## **ПРОБЛЕМА ФУТУРИСТИЧНОЇ ФАНТАСТИКИ В СУЧАСНОМУ КІНО**

Фантастичний фільм — напрямок і жанр художньої кінематографії, який можна охарактеризувати підвищеним рівнем умовності. Образи, події й антураж фантастичних фільмів часто навмисно відсторонені від повсякденної реальності — це може робитися як для досягнення специфічних художніх завдань, добитися яких творцям фільму зручніше засобами фантастики, а не засобами реалістичного кіно, так і просто для розваги глядача (останнє характерно насамперед для жанрового кіно). Характер умовності залежить від конкретного напрямку або жанру — наукова фантастика, військова, фентезі, фільм жахів, фантазмагорія, — однак усі вони можуть широко розумітися як кінофантастика.

Футуристична фантастика належить до найбільш різнобарвних жанрів кінематографу та мистецтва, що найбільш інтенсивно розвиваються в даний час. Протягом останнього десятиліття нашої країні кілька разів зросли тиражі видань цієї галузі художньої літератури, з'явилися десятки нових імен талановитих письменників-фантастів.

Поряд із кількісним зростанням відбувається внутрішня перебудова кіно фантастики, назрівають значні якісні зрушення, пов'язані з новим характером її художності, зі зміщенням сфери тематичних інтересів та розширенням ідейно-творчих завдань, намічається вихід жанрів фантастики на передній край кінематографу про сучасність, подорослішання її глядацької аудиторії.

Процес інтенсивного розвитку кіно фантастики пов'язаний з грандіозним поривом людства до пізнання, а також науково-технічним переворотом середини століття, що звістив початок нової космічної ери, необмежені можливості якого використовуються в різних країнах, особливо Азії в інтересах всебічного розвитку і вдосконалення людини і суспільства, наближення футуристичного майбутнього.

Сучасна епоха, епоха загострених політичних та економічних протиріч, епоха руйнівної ломки соціальних та ідеологічних засад старого світу і — водночас — епоха небачено швидких темпів науково-технічного прогресу та незмірно зростаючого впливу його на долі людини та суспільства, є безперечним поворотом в історичному розвитку. Але саме тому вона й ставить перед людством проблеми, з якими воно принаймні у такому їхньому глобальному варіанті ще не стикалося. І насамперед це проблема свідомого вибору майбутнього всім людством. Така ж грандіозна і пов'язана безпосередньо з першою проблема контролю над розвитком науки і техніки, так як наука вже не може бездумно реалізувати одну за одною всі можливості, що їй представляються.

Допомогти оптимальному вибору майбутнього покликані разом з передовою наукою прогресивне мистецтво, література і кіно і, в першу чергу, на мою думку, кіно фантастика, тому що саме сучасна фантастика має спеціально створені для цієї

мети художні засоби та можливості, дублювати які, мабуть, не може ніякої іншої. вид кінематографа.

Однак не слід думати, що жанр кінофантастики це набір готових рецептів або лічильно-вирішальний пристрій, який видає готову відповідь з максимальною часткою наближення. Якщо продовжити розпочате порівняння, то можна сказати, що фантастика швидше допомагає формулювати подібні питання, що вона покликана швидше брати участь у складанні алгоритму розв'язання задачі або, іншими словами, усвідомити якомога наочніше ті вихідні принципи, з якими сучасна людина має підходити до оцінки різних тенденцій соціального та науково-технічного прогресу, закладених чи частково реалізуються вже у теперішньому.

Враховуючи все це, а також беручи до уваги характерні особливості впливу фантастичних фільмів на масового глядача, європейські вчені такі як К. Метц порушують питання про високу ідеологічну дієвість фантастики, про ту неоціненну ролі, яку вона може зіграти у боротьбі за втілення у життя найвищих гуманістичних ідеалів сучасності.

Перед світовим кінознавством та критикою стоїть завдання з'ясування широкого кола питань, пов'язаних із визначенням ідейно-художньої своєрідності футуристичної фантастики, проблем новизни та самобутності самого жанру та сюжетів різних шарів під жанрів.

За останні роки дослідниками наукової фантастики створено низку цінних монографій про творчість письменників-фантастів — вітчизняних та зарубіжних (роботи Є. Брандиса, В. Дмитревського, Ю. Кагарлицького, Б. Ляпунова та ін.), написані цікаві роботи узагальнюючого, історико-літературного та проблемно-теоретичного характеру (книги А. Брітікова, Г. Гуревича, Ю. Рюрікова), опубліковано низку проблемно-теоретичних, полемічних та критичних виступів у пресі.

Кількість статей, присвячених фантастиці загалом та окремим її творам, рецензій, критичних та бібліографічних оглядів безперервно зростає. У дискусії навколо проблем кіно фантастики включаються не лише кінознавці та критики, а й самі письменники-фантасти, а також представники суспільних та точних наук. І все-таки, незважаючи на велику кількість опублікованих статей, поки що не вироблено основних критеріїв художності стосовно цього жанру кінематографу і його піджанрів, не вирішено ключових проблем їх подальшого розвитку.

Я розглядаю кілька таких проблем, які є важливими для визначення ідейно-художньої своєрідності футуристичної фантастики.

Нас цікавлять насамперед традиції та спадкоємність у фантастиці, можливості використання у ній досвіду художньої фантастики минулого. Ці питання дуже слабо падають на розгляд. Тим часом вивчення традицій та наступності могло б пролити світло на деякі закономірності розвитку фантастики, виявити широту її творчих можливостей у кінематографі.

Порівняно мало вивчена також специфіка зображення майбутнього та сучасності у фантастиці, їх складна динаміка та взаємопереходи. Це коло проблем дуже важливе, оскільки безпосередньо пов'язане з визнанням актуальності фантастики, її сучасної ідеологічної дієвості. І, звичайно, у роботі, присвяченій футуристичній фантастиці, не можна обійтися без характеристики взаємовідносин між фантастикою та наукою в рамках досліджуваного «жанру», ролі та місця власне наукових елементів у визначенні майбутнього у фантастиці — питань, які постійно викликають масу суперечливих суджень у критиці.

## **ІНСТИТУАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В ОДЕСІ**

Перед тим, як розглянути мистецькі інституції в Одесі останніх тридцяти років, на чому буде сфокусовано нашу увагу, варто згадати, що локальна арт-сцена за останнє століття була свідком різноманітних подій і процесів. Починаючи від Салонів Іздебського (1909, 1911), що стали справжньою міжнародною лабораторією нового мистецтва [3]; появи численних художніх угруповань наприкінці XIX — у першій третині XX століття; потужної хвилі неофіційного мистецтва, яку згодом було названо «нонконформізмом»; андеграундних форм самоорганізації; до формування «одеської концептуальної групи» («школи»).

Характерною формою неофіційного художнього життя в Одесі 1980-х років був «квартирник». Подібний прототип інституцій започаткувала квартира Сергія Ануфрієва і Маргарити Жаркової на вул. Сонячній, що гуртувала однодумців: художників, мистецтвознавців, поетів, ставши епіцентром життя одеського нонконформізму протягом 1981-1984 рр. Це було не просто місце, це була скоріше форма спілкування, що «поєднувала функції клубу, кафе, пансіону, дискотеки, виставкового залу та ін.». [2]

У другій половині 1980-х на початку 1990-х виникає рад альтернативних (Спілці художників) мистецьких об'єднань. Серед них «Шлях», який згодом отримав назву «Човен» і врешті-решт трансформувався в «Мамай» (1998) [1]; ТОХ («Творче об'єднання художників», 1986); асоціація «Нове мистецтво» (1993) та ін.

Першою приватною інституцією сучасного мистецтва в Одесі став ЦСМ «ТИРС», створений на приватні кошти двох бізнесменів — Семена Каліки і Георгія Котова у 1990 році. Задуманий як музей, «ТИРС» почав свою діяльність (1990 — 1992) зі збору власної колекції, яка містила роботи «нонконформістів», твори трансавангардного мистецтва, а також того мистецтва, що створювалося «сьогодні» і ще не було перевірене часом. За сім років свого існування (до 1999 року) спочатку у Шахському палаці на вул. Гоголя 2, а згодом на проспекті Шевченка, 10/9, «ТИРС» провів понад 30 (за деякими даними навіть понад 60) проєктів за участю українських та іноземних митців, що не могло не вплинути на художнє життя Одеси та на подальше формування багатьох митців.

Активну участь у роботі інституції брали учасники вищезгаданої асоціації «Нове мистецтво» (О. Ройтбурд, А. Ганкевич, У. Кільтер, Л. Дульфан, Ю. Депешмод, І. Гусєв, М. Кульчицький, В. Чакорський, В. Маляренко та ін.). Вони виступали учасниками і кураторами проєктів «ТИРСу».

Окремою сторінкою одеської артсцени було створення Центру сучасного мистецтва Сороса — Одеса. Ще до появи окремого центру в Одесі, ЦСМ Сороса-Київ опікувався рядом локальних проєктів, надаючи їм фінансової підтримки. Потім, у 1996 році, в Одесі відкрився філіал фонду «Відродження», директором якого стала А. Морозова. Серед помітних подій ЦСМС-Одеса була міжнародна виставка сучасного візуального мистецтва «Академія Холоду», відкрита в ОХМ у липні 1998

року, куратор О. Ройтбурд; проект «Новий файл» (18.04.1997, Одеський художній музей, куратор — Олена Михайловська) та багато ін.

З суттєвих нововведень, ЦСМСом була започаткована система створення артпроектів на конкурсній основі. Також, з помітних змін було виведення на перший план певного ряду художників, яким давалися гранти на реалізацію проектів. З інституцією тісно співпрацювали деякі художники апт-арту, асоціації «Нове мистецтво» та ін. «Нова генерація художників, об'єднаних Центром Сороса, була типовим представником contemporary art, що оперувало новими формами мистецтва, спираючись на комп'ютерні технології, аудіо- і відео-арт, фотографію». [1]

ЦСМ Сорос-Одеса, за підтримки заснованого фонду, реалізовував проекти не лише в Одесі, а й далеко за її межами, про що свідчать проекти представлені в Хорватії («Українське мистецтво 90-х», Загреб, 1999), Франції («Погляд на Україну», 1999), Швеції («Після стіни: мистецтво і культура посткомуністичної Європи», Стокгольм, 1999) та інших країнах. ЦСМС також займався видавничою та просвітницькою діяльністю.

При розподілі грантів ЦСМС, програмно підтримував художні експерименти з новітніми медіа, що стимулювало інтерес художників до них. Але після закриття Центру Сороса і фонду на одеській артсцені спостерігалися певні зміни. Як зазначала очевидиця подій Ута Кільтер: «художники ЦСМ Сороса-Одеса поза звичною фінансовою підтримкою перестали займатися інсталяціями та акціями. Вони це все звернули, як намет-шапіто, ніби нічого і не було. Тобто без штучної іноземної підтримки перестали бути художниками новітнього мистецтва, арт-критиками, кураторами». [4]

Після періоду «тиші» на мистецькому та інституційному обрії початку 2000-х, яскравою подією для Одеси стало відкриття у 2008 році (недержавного) Музею сучасного мистецтва Одеси (МСМО), заснованого бізнесменом Вадимом Мороховським. Основою Музейного Фонду стала колекція майстрів «другої хвилі одеського авангарду» 60-х і 70-х років XX століття, зібрана Михайлом Кнобелем.

Знаковими проектами, що були направлені на «відновлення пам'яті про історію сучасного мистецтва Одеси» в МСМО були: «ENFANT TERRIBLE. Одеський концептуалізм» що був представлений у Києві в НХМУ, «Лихие 90-е» (2016), «ТИРС» (2020), «Між холодним і гарячим» (куратори С. Кантор і М. Кульчицький, 2013) та інші.

Необхідним напрямком діяльності МСМО є підтримка творчості одеської молоді. Для цієї мети у 2014 році при музеї було створено молодіжний саморегульований простір «Артерія», який об'єднав молодих креативних авторів, надавши їм майданчик для спільних і персональних проектів, освітніх програм і дискусій. [5]

Після паузи, у 2019 (2020) році, на місці «Артерії» відкрився експериментальний центр Музеон. Цей простір був стартовим майданчиком для багатьох молодих авторів, нині відомих як в Україні так і за її межами.

Окрім постійної експозиції музей реалізує різноманітні проекти (виставкові, дослідницькі, освітні) і одним з найбільш масштабних є Одеська бієнале сучасного мистецтва. Вона є єдиним майданчиком бієнального формату для масштабних художніх висловлювань вітчизняних та іноземних митців, що регулярно відбувається в Україні з 2008 року. [6]

За період Незалежності в Одесі існувало чимало приватних галерей. Це були як комерційні простори «салонного типу», так і майданчики «лабораторного типу» для експериментів сучасних художників. В різні періоди в Одесі функціонували галереї: «Муза», «Худ-промо», «Білий місяць», «Прис», «Мост», «Ліберті», «Бамбук», «Норма», «Вікно», «Новий простір» (у приміщенні краєзнавчого музею на Ланжеронській), галерея «Дада», створена у Пассажі мюнхенським актором і підприємцем М. Лампертом. Досить довго, порівняно з іншими — більше 10 років — проіснувала галерея «Морська» Тетяни Біновської (в Одеському порту). Ще однією галереєю, на цей раз, при державній установі — ОХМ, була — «Жовті велетні» (2012). На 2021 рік галерей в Одесі лишилося вкрай мало. З сучасним мистецтвом працює галерея «Ніч», найбільш помітними є Dymchuk gallery та Галерея «Invogue#Art».

Некомерційна інституція «Invogue#Art» була створена (2016) як майданчик для популяризації актуального українського мистецтва, з акцентом на митців Одеси. Галерея проводила виставки як художників старшого покоління — представників 80, 90-х років та і зовсім молодих, часто виступаючи майданчиком для експериментів. Крім виставкової, галерея займається й освітньою програмою. Тут, зокрема проходять лекції мистецтвознавців, кураторів та ін.

#### **Висновок:**

Підсумовуючи, можна сказати, що за останні тридцять років художнє життя та його інституційні форми в Одесі мали як піки своєї активності так і періоди «тиші». Артінституції з'являлися і зникали, роблячи свій вклад в розвиток сучасного мистецтва міста. Вагомий внесок зробили наступні інституції: музей «ТІРС» (який згодом трансформувався в ЦСМ), ЦСМ Сорос — Одеса, Одеський художній музей, який часто відводив простір і для сучасного мистецтва, МСМО — музей сучасного мистецтва Одеси, галереї Dymchuk, «Invogue#Art» та ін.

#### **Список використаних джерел:**

1. Басанець Т. (2009). Лімінальні зони в образотворенні Одеси. Одеса: живопис, графіка, скульптура / [упоряд. Т. Грущенко]. — К.: Ювелір Прес. (Мистецька мапа України), 20,21, 208.
2. Вишеславський Г. (2009). Ап-арт в Одесі. Одеса: живопис, графіка, скульптура / [упоряд. Т. Грущенко]. — К.: Ювелір Прес. (Мистецька мапа України), 56-58, 208.
3. Кашуба-Вольвач. О. (2008). Про перший експеримент модернізму в Одесі. "Салони" Володимира Іздебського // Художня культура. Актуальні проблеми, 5, 446–460.
4. Кильтер У. (2009). Искусство Одессы начало 2000-х (мысли вслух). Одеса: живопис, графіка, скульптура / [упоряд. Т. Грущенко]. — К.: Ювелір Прес. (Мистецька мапа України), 69, 208.
5. Музей современного искусства Одессы. Коллекция и экспозиция 2016-2017. Одесса. 2017. 39 с. Авторы В. Великодоменко, Е. Голубовский, Л. Заева, С. Кантор, М. Кульчицкий, М.Рашковецкий.
6. 5-та Одеська бієнале сучасного мистецтва — Зона Турбулентності. (2018). — К.: ArtHuss, 88.

## **ХУДОЖНЬО-СЕМАНТИЧНЕ ТА ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ТВОРУ БРАТІВ ЛЕПКИХ «ЧУЄШ, БРАТЕ МІЙ»**

Проблема еміграції українців має велике історично-культурне та соціальне значення для нашої держави. Економічна чи політична еміграція, яка масово розпочалася на теренах України ще із середини XIX ст. і триває досі, породила вагомий пласт народної та авторської творчості, адже, будь-які важливі соціально-економічні чи історичні події завжди знаходять своє відлуння у вітчизняному мистецтві, особливо у пісенному.

Серед емігрантських пісень, які зараз виконуються популярними артистами (Х. Соловій, С. Вакарчук, Т. Чубай, гурт «Піккардійська терція») варто згадати наступні твори: «Гамерицький край»; «Полетів би м на край світа»; «На чужині загигаю»; «Емігрант»; «По Канаді ходжу» та ін.

На даний час в еміграції перебуває декілька мільйонів українців, тому пісні цього жанру не втрачають своєї актуальності і зараз, варто згадати переспів українською мовою популярної пісні «Despacito», яка на каналі в Youtube набрала величезну кількість вподобань та майже 33 мільйони переглядів<sup>45</sup>.

Однією із найбільш знаною піснею-реквіємом української еміграції є твір Богдана і Левка Лепких «Чуєш, брате мій» («Журавлі»)<sup>46</sup>. Пісня народилася на початку XX ст. під час буремних подій боротьби українського народу за незалежність та самоідентичність. Для авторів, братів Лепких, які були активними учасниками бойового протистояння, пісня стала автобіографічною та пророчною, адже вони після поразки визвольних змагань також були змушені емігрувати з України назавжди.

Хорову обробку твору, що має мелодичну спорідненість із українською тужливою піснею, здійснили видатні українські композитори: А. Авдієвський; О. Кошиць; К. Стеценко.

“Журавлі” Богдана і Левка Лепких займають чільне місце у репертуарі професійних, аматорських та студентських хорових колективів. Серед сольних виконавців пісні можна виділити: Б. Гмирю; Д. Гнатука; І. Козловського; А. Солов'яненка; К. Цісик.

Дослідженням твору у різний час займалися, переважно, літературознавці та історики, зокрема: Н. Гавдида, В. Чоповський та ін., однак, пісня братів Богдана і Левка Лепких потребує більше детального, саме художньо-семантичного та мистецтвознавчого аналізу.

---

<sup>45</sup> DESPACITO «Десь по світу» українська версія Дрогобицький район <http://surl.li/argzu>

<sup>46</sup> Слова і ноти пісні Богдана і Левка Лепких «Чуєш, брате мій» <http://surl.li/arggp>

Образний зміст "Журавлів" підпорядковується зображенню гострих соціальних явищ, які мали місце в історії нашої держави на початку XX ст., зокрема, це поразка визвольних змагань, еміграція та туга за втраченою Батьківщиною.

Через яскраві символічні художні образи («журавлі», «море», «діалог з братом») автор слів Богдан Лепкий, змальовує картину прощання з рідним краєм, особисту та суспільну трагедію. Образність твору тісно пов'язана із українською народною міфологією та світоглядом. Центральний образ пісні — "журавлі" у творі Лепких асоціюється із людиною, яка змушена покинути назавжди "рідне гніздо" та Батьківщину.

У світогляді українців «журавель» є священним птахом, що символізує вірність. Варто зауважити, що вираз "відлетіти у вирій", як оспівується у пісні, в народній поетиці означає смерть людини, адже, значну кількість українців під час еміграції чекали важкі випробування і навіть загибель.

Образ "журавля" вдало зображено автором музики Левком Лепким, фраза "кру-кру-кру...", яка лунає на одному звуці, вдало імітує затихаючий назавжди у вирії журавлиний клекіт. Сіра осіння мряка, яка ховає "слід по журавлях" та звукозображальність підкреслюють трагічний образ твору.

Важливим у пісні є образ "моря". В українських народних піснях, море, річка чи будь-яка водойма, найчастіше, символізують пройдений час, або далеку мандрівку. У творі братів Лепких "море" підкреслює важкість "безкінечного" шляху, який здолають не всі («крилонька зітру») та символізує перехід у іншу невідому реальність.

Наступним цікавим художньо-семантичним літературним прийомом є діалог між братами. Можна припустити, що персонажі спілкуються не тільки як брати, а як товариші, побратими по зброї, земляки та однодумці. В хоровій обробці К. Стеценка ефекту «діалог між братами» композитор добивається використовуючи поліфонічний фактурний прийом імітаційної поліфонії.

Музика "Журавлів" Левка Лепкого має стилістичну спорідненість з українськими народними піснями, можливо саме цим і пояснюється велика популярність цього твору. Композитор використовує характерні для народного мелосу, а саме, притаманні для журливих пісень, елементи музичної мови, зокрема: мелодичне оспівування терцевого інтервалу, яке зображує схлипування та плач; притаманну діатонічну гармонію; ритміку та ладовість.

## **Висновки.**

Отже, як і сто років тому так і зараз образ оспіваний у пісні-реквіємі братів Лепких «Чуєш, брате мій» є актуальним. Твір пронизаний художніми семантичними образами, які відображають еміграцію у далекі світи, тугу за Батьківщиною, має вагоме художньо-семантичне, соціальне та історичне значення. Мелодика і стилістика пісні тісно пов'язані із українським народним мелосом та національним світоглядом.

Вокальний твір об'єднує українців цілого світу, підтримує зв'язок поколінь, виступає правдивим літописом історичних подій минувшини.

## **МИХАЛЕВИЧ Віктор Вадимович**

кандидат культурології, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

[v.mykhalevych@kubg.edu.ua](mailto:v.mykhalevych@kubg.edu.ua)

<https://orcid.org/0000-0003-4847-5833>

## **ВІЗУАЛЬНИЙ КОНТЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ САТИРИЧНОЇ ПЕРІОДИКИ НА БУКОВИНІ У 1930-Х РР.**

Дослідження сатиричної періодики має проводитись з урахуванням міждисциплінарних підходів та методів, що відносяться до мистецтвознавства, культурології та історії. Об'єктом нашого дослідження обрані деякі сатиричні видання Буковини 1930-х рр. Цей матеріал не був достатньо розглянутий у науковій літературі хоча є актуальним та має не лише історичну та культурологічну але й мистецтвознавчу цінність.

У 20–30 рр. Україна була розділена між Радянським Союзом, Польщею, Румунією та Чехо-Словаччиною. Такий політичний стан дуже вплинув на розвиток української преси, зокрема сатиричної.

На Буковині що у 30-х рр. XX століття була під владою Румунії українська сатирична преса не була розповсюдженою, але при цьому періодично потрапляла під жорсткий тиск цензури. На відміну від провладної гумористичної періодики на теренах Радянської України, буковинські сатиричні видання здебільшого мали національний зміст та були налаштовані опозиційно до режимів. Це було причиною постійних заборон та штрафів, що накладалися на видавців даної періодики зі сторони влади.

Чернівецька сатирична преса висвітлювала в ілюстраціях такі теми як національна ідентичність українців, радянські репресії, критикувалась місцева влада. Наприклад, сатиричний часопис «Будяк», що видавався у Чернівцях (1930–1931 рр.) провідною темою мав висвітлення важких наслідків румунізації та нищення українських установ. Стосовно графічних особливостей ілюстрацій сатиричних видань, то в більшості художники дотримувалися новітніх течій в мистецтві: модерн, футуризм, експресіонізм, деякі ознаки мінімалізму. Загалом спостерігається тенденція до спрощення форми, лаконічність плям, перевага лінії над тоном. При цьому ілюстрації часто не підписувались.

Цікавим прикладом, на нашу думку, виступає сатиричний часопис 1930-х рр. «Чортополох», що виходило у Чернівцях (1936–1937 рр.) як додаток до газети «Самостійність». Ілюстрований листок сатири і гумору редагував Орест Масикевич (під псевдонімом О. Шипинський) якого А. Жуковський зарахував до основоположників націоналістичного руху на Буковині. Формат видання неодноразово змінювався. Всього випущено лише 11–12 чисел. Карикатури відзначалися актуальністю і гостротою.

За допомогою засобів сатири й гумору «Чортополох» порушував важливі внутрішні і зовнішні проблеми українців на Буковині та за її межами: висміював урядовську політику окремих політичних партій, висвітлював розпорошеність



українських політичних сил, відсутність їхньої єдності, зраду та безпринципність культурних діячів, різко критикував радянську владу.

Оформлення обкладинки видання відрізняється оригінальною типографікою логотипу-назви, що написана вузьким гротеском. Чотири літери «О» у слові «Чортополох» мають форму кола, які суцільно залиті червоною фарбою. Інші літери у назві затиснуті між колами, що утворюють ритм та контраст. Під великою назвою-логотипом, що розташована вгорі титулу, знаходиться підзаголовок — «Двотижневик сатири та гумору». Нижче має місце титульна ілюстрація. Основний текст у виданні набирался шрифтом типу антиква, підзаголовки — антиквою та гротеском.

На головній карикатурі «Українська «реальна» політика на західноукраїнських землях (ЗУЗ)» («Чортополох», № 2, 1936) українські політичні лідери Василь Дутчак, Василь Мудрий, Володимир Залозецький йдуть по дорозі, кожний з підписаною валізою, з чого ми розуміємо відсутність єдиних цілей української еліти на Буковині 30-х рр. Автор рисунку користується лише лінією та місцями чорною заливкою для контрасту. Постаті персонажів гротескні, кумедності додає їхнє положення по зросту та вказівний знак у вигляді дулі на задньому плані малюнка. Композиція карикатури нагадує «Притчу про сліпих» (1568) Пітера Брейгеля Старшого.



Обкл. часоп. «Чортополох», № 2, 1936

Треба зазначити, що у 30-х рр. румунська влада на Буковині закрила чимало національних українських видань, зокрема і тижневик «Самостійність» з сатиричним додатком «Чортополох» до нього.

**Висновки.** Українські сатиричні видання на Буковині у 30-х рр. XX століття здебільшого перебували в опозиції до режиму, виступали проти розділення громадських та культурних товариств що представляли Україну за кордоном, висміювали відступництво та зраду українських політиків, критикували Радянський Союз. Художники, що працювали в українській сатиричній періодиці, яка виходила на західноукраїнських землях орієнтувалися на європейські тенденції в мистецтві того часу: експресіонізм, футуризм, кубізм.

## **НАУМОВА Лариса Миколаївна**

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри режисури телебачення Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого

<https://orcid.org/0000-0001-7634-0923>

## **БАЗОВІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ТЕОРІЇ РЕЖИСУРИ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ**

Українська школа теорії режисури екранних мистецтв дивовижним чином виникла і розвинулась впродовж 1980 — 1990 років як самобутнє явище на кафедрі режисури телебачення тодішнього Київського державного інституту театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого (тепер Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого).

Факт існування явища школи насправді уже давно не має викликати сумніву, оскільки в поодиноких проявах і персоналіях, опосередковано уже достатньо засвідчений режисерами-практиками, педагогами і учнями Василем Вітром, Тетяною Дейнегіною, Григорієм Десятником, Василем Образом, Романом Ширманом та ін., а також у певному ключі, з точки зору діяльності окремих її представників, достатньо проаналізований і досліджений українськими науковцями Вадимом Скуратівським, Володимиром Горпенком, Олександром Безручком, Сергієм Марченком, Катериною Юдовою-Романовою, Іриною Довженко, Ларисою Наумовою та багатьма іншими. Хоча безпосередньо про українську школу теорії режисури екранних мистецтв поки що в жодній з розвідок не йшлося. Отже, існують, хоч і розрізнені, однак достатньо серйозні ґрунтовні дослідження про діяльність окремих представників школи: статті у фахових наукових і науково-популярних виданнях, колективні монографії тощо. Та, на жаль, системних, загальних досліджень по вивченню цілісного явища виникнення і розвитку української школи теорії режисури екранних мистецтв досі немає. То ж і ця школа теорії екранної режисури, як цілісне явище, залишається досі не визначеною, а відтак і широко невідомою.

Складність дослідження школи виникає, імовірно, через переважно практичну і педагогічну діяльність її представників. Друкованих теоретичних праць, як задокументованих свідчень існування школи, вийшло небагато. Це праці Віктора Кісіна, Вадима Чубасова, Володимира Горпенка. Усі праці представників школи, що побачили світ, є надзвичайно цінним матеріалом. Адже усі вони є результатом багаторічної кропіткої роботи представників школи, зваженим узагальненням їх теоретичних розмірковувань, підкріплених експериментальним практичним досвідом у співпраці з колегами і студентами в ході навчального процесу.

Таким чином, явище, що мало місце на кафедрі режисури телебачення Київського державного інституту театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого впродовж 1980 — 1990 років певно уже можна і навіть на сьогоднішній день необхідно означити саме як школу, українську школу теорії режисури екранних мистецтв. Справді, існує нагальна потреба одного разу нарешті означити це явище і вивести у дискурс загального теоретичного обігу, аби не втратити його сутнісну цілісність і багатогранність проявів.

Отже, школа теорії режисури екранних мистецтв виникла як специфічне самобутнє місцеве явище. Підґрунтям її став весь комплекс тогочасних науково-теоретичних надбань у сферах історії і теорії видовищної творчості; історії, теорії і педагогіки мистецтв театру, кіно і телебачення; праці з теорії екранних і суміжних мистецтв, психології, теорії режисури тощо. Весь цей матеріал був впродовж багатьох років практичної викладацької діяльності переосмислений представниками школи у власну струнку систему.

Становлення школи відбувалося поступово, разом із становленням і розквітом роботи кафедри режисури телебачення. Поступово, за ініціативної діяльності завідувача кафедри Віктора Кісіна, зібрався колектив однодумців, переважно первісно практиків екранних мистецтв, які бачили необхідність у вивченні і теоретичному осмисленні й обґрунтуванні процесів сучасної екранної режисури. Досконале знання теорії режисури та теоретичне опрацювання даних супутніх наук стали надійним підґрунтям для переосмислення відомого, та для створення власної моделі теорії режисури, яка виросла на українському ґрунті і базується на кращих традиціях української, радянської та західноєвропейської режисерської теорії і практики, увібравши в тому числі кращі традиції практичної і теоретичної режисури Леся Курбаса. В експериментальній теоретичній і практичній викладацькій діяльності у становленні школи важливе місце займали також і представники суміжних мистецтв, прогресивні молоді науковці, теоретики, мистецтвознавці: Вадим Скуратівський (на сьогоднішній день уже доктор наук, професор, відомий український мистецтвознавець, історик, літературознавець, публіцист), Ольга Будникова, мистецтвознавиця, блискучий спеціаліст з образотворчого мистецтва та інші видатні фахівці своїх галузей і напрямів.

Хоча українська школа теорії режисури екранних мистецтв розуміється нами в першу чергу як школа теоретична, наукова, все ж, з огляду на особливості її формування і функціонування в Київському державному інституті театального мистецтва, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого як бази підготовки практиків екранних мистецтв, не слід виключати її мистецького значення.

Одним з базових положень української школи теорії режисури екранних мистецтв було положення про визначення специфіки кінематографа і телебачення, порівняно новітніх, екранних мистецтв, як мистецтв видовищних. Теоретики і педагоги Віктор Кісін у своїй праці «Режисура як мистецтво та професія» (1998), Володимир Горпенко у системній праці «Архітектоніка фільму» (2000), Вадим Чубасов у підручнику «Вступ до спеціальності «Кінотелемистецтво» (2005) та інші представники школи у своїх розвідках та педагогічній діяльності послідовно впроваджують цей підхід.

Однією з базових теоретичних дисциплін у методології роботи кафедри режисури телебачення стала «Історія режисури», яка включала в себе історію режисури загалом всієї суми видовищних форм, історію режисури видовищних мистецтв в їх історичному розвитку, де робився акцент на історії режисури театру. Надалі особливо концентрувалася увага на екранних видовищних мистецтвах, кіно і телебаченні.

У викладі Віктора Кісіна «Історія режисури» набула якості фундаментальної базової наукової дисципліни. Такий підхід формував, зокрема, надзвичайно ґрунтовну мистецьку освіту. Віктор Кісін зробив колосальний крок вперед по вивченню поняття видовища, уточнив його визначення, маловідоме і рідко уживане щодо мистецьких творів. Його заслугою є введення в ужиток поняття «видовище» як

базової професійної термінологічної одиниці для фахівців різних напрямів мистецтв (театр, кінематограф, телебачення тощо). Він вперше співвідніс поняття режисерської творчості та видовища. Він сформував загальну схему розвитку видовищної культури. В цій схемі визначено і охарактеризовано основні етапи розвитку видовищної культури та подано у систематизованому вигляді усі історично відомі видовищні форми.

Одним з найважливіших наукових внесків української школи теорії режисури екранних мистецтв в контексті теорії і методології режисури є, власне, цей запропонований підхід до теорії і історії видовищних мистецтв, коли видовищна культура мислиться як цілісний поступальний процес, єдиний злагоджений механізм з величезною кількістю незамінних необхідних деталей, що супроводжує розвиток людської цивілізації. Історія режисури як мистецтва пов'язується з історією видовищних форм, що призводить до теоретичної і практичної необхідності вивчення цього історичного поступу для оволодіння акторською, і режисерською професією, для глибокого вивчення і розуміння природи усіх процесів, які відбуваються у режисерській сфері та у сфері дії окремих мистецьких форм.

Крім того, «Історія режисури» як фахова дисципліна має об'єктом свого дослідження все поле історичного поступу видовищної культури, а предметом — режисерську творчість в усіх її історичних формах і проявах. Суттєва відмінність дисциплін «Історія театру» («Історія кіно», «Історія телебачення» тощо) від дисципліни «Історія режисури» полягає саме у цьому аспекті.

**Висновки.** Саме у межах української школи теорії режисури екранних мистецтв чи не вперше в Україні відбулася систематизація усієї суми попереднього теоретичного і практичного досвіду з теорії і практики режисерського мистецтва та інших супутніх напрямків мистецтва і науки, та сформувався комплексний підхід до режисури екранних мистецтв як до теоретичної галузі. В контексті ж педагогіки — відбулося відповідне утворення низки необхідних фахових теоретичних дисциплін, що мали забезпечити підготовку не тільки висококваліфікованих професіоналів-практиків, а й високоосвічених теоретиків екранних мистецтв.

**НОВІКОВА Людмила Євгеніївна (NOVIKOVA Liudmyla  
Yevgenijivna)**

КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА  
наукова співробітниця  
Відділ екранно-сценічних мистецтв і  
культурології ІМФЕ ім. М.Т. Рильського  
НАНУ  
<https://orcid.org/0000-0001-6771-2908>

*Ph.D. in History of Arts  
Researcher  
Department of Screen & Performing Arts  
and Cultural Studies*

**«УКРАЇНЬСЬКА ТЕМА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНО  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ» /  
UKRAINIAN THEME IN EUROPEAN CINEMA  
OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

В нульові роки ХХ ст. французьке кіновиробництво мало найбільший вплив на світовому кіноринку, і цей вплив було зосереджено передусім в кінокомпанії Pathé, заснованій у 1896 році братами Шарлем і Емілем Пате. Територія Російської імперії також входила до сфери інтересів компанії. У 1904 році в Москві було відкрито філію Pathé, яка майже цілком монополізувала кіновиробництво й прокат у Росії. У 1909 почала випуск фільмів на російську тематику компанія «Російський фільм Пате» (Le Film Russe). З 1905 до справи долучилось її дочірнє підприємство в Санкт-Петербурзі, в липні 1906 — в Одесі й у березні 1907 — в Києві. Серед створених Pathé в Україні неігрових стрічок був «Мальовничий Київ» (Kiev pittoresque, 1909). Як зазначав оглядач журналу «Кіно» Б.С. Лихачов, уявлення про Україну у французів були ще менш ясні, чим про Росію. Та, на його думку, уявлення більшості росіян про Україну теж не вирізнялись чіткістю: «Всі відомості про український побут бралися в Гоголя, і Україна не мислилась без колядок, горілки, широких штанів та обов'язкового гопака». Особливістю тогочасних екранізацій Лихачов назвав здійснення постановки не за самим літературним твором, а за ілюстраціями до нього. Першим зразком французького ігрового кіно на українському матеріалі став «Вій», випущений Московським відділенням «Російського фільму Пате». Того ж року мав вийти й «Тарас Бульба», але ініціативу екранізації повісті М.В. Гоголя перехопило Ательє А. Дранкова. Тому Pathé випустив власну кіноверсію уривків з «Тараса Бульби» під назвою «Кохання Андрія» наступного року, зосередившись на мелодраматичній лінії. Стрічка Метра одразу виявила інтерес західного кіновиробника саме до історії кохання українського козака Андрія до польської панянки Марини і на темі помсти. На цій постановці визначилась знімальна група в складі режисера Андре Метра, оператора Жоржа Мейєра і художника Чеслава Сабінського, яка надалі створила ще кілька стрічок про Україну. Критикуючи «мальовані театральні декорації, опереткові костюми, театральні мізансцени та високомовні пози й рухи основних виконавців», Лихачов разом із тим віддав належне вдалим натурним зйомкам «Кохання Андрія», особливо — в сцені смерті головного героя.

У 1911 році Метр, Мейєр і Сабінський фільмують історичну мелодраму «У дні гетьманів» (інша назва — «Гетьман Гуня») з Ю. Дольцевим, М. Васильєвим,

В. Горською і М. Сорохтиною в головних ролях. Ця стрічка завершила низку надміру театралізованих, обтяжених декораціями опереткових «українських» постановок від Pathé. Вже наступна картина французької кінокомпанії — екранізація поеми Т.Г. Шевченка «Катерина», випущена під назвою «Роман Катерини» (*Le Roman de Catherine*, 1911), помітно відрізнялась від попередніх зразків. Режисером значився постійний співробітник російської філії Кай Ганзен, але насправді цю постановку здійснив 26-річний Чеслав Сабінський, який у відтворенні українського побуту спирався на етнографічний підхід і вперше надав його екранному відображенню реалістичного виміру. В цьому сенсі «Роман Катерини» відкрив нову сторінку в творенні кінообразу України. Проте в наступні десятиліття неодноразово звернення до української теми світових кінематографій демонструвало слабку обізнаність із матеріалом і стереотипність зображення українського життя і характерів.

1924 року Володимир Стрижевський і Йосип Єрмольєв здійснили в Німеччині постановку «Тараса Бульби», в якій ролі козаків виконували російські і українські емігранти. Дуван Торцов виступив у ролі Тараса Бульби. Осип Рунич створив образ Остапа, а артист пражського театру Оскар Маріон знявся в ролі Андрія. Головну жіночу роль виконала Олена Маковська. А згодом понад чотири десятки екранізацій творів Миколи Гоголя було здійснено у Франції, Італії, Великій Британії, США, Гонконгу, Данії, Югославії, Швеції, Бельгії, Бразилії, Угорщині, Польщі, Іспанії, Португалії.

1928 р. в журналі «Кіно» було опубліковано підбірку з шести малюнків під загальною назвою «Як ставили б «Тараса Бульбу»...». Кожний з малюнків відтворював підходи до екранізації тогочасних кінокомпаній — від Голлівуду до ВУФКУ. А вже в наступному числі журналу «Кіно» (Кіно, 1928, №10, с.13): у рубриці «По кінофабриках світу» повідомлялось, що незабаром справді розпочнеться виробництво американської версії «Тараса Бульби»: «Паризькому тижневику «Сінемагазін» пишуть з Голлівуду, що товариство «Об'єднаних артистів» (Дуглас Фербенкс, Мері Пікфорд та інші) ставитиме на екрані «славний роман Миколи Гоголя — «Тарас Бульба», який кілька років тому показали нам поляки з Дуван Торцовим в головній ролі».

Помітне зацікавлення зарубіжна (передусім — українська й російська емігрантська) преса виявляла до постановки «Тараса Бульби», здійсненої Олексієм Грановським в 1936 р. Натурні зйомки фільму проводились в Угорщині, природа якої нагадувала запорізький степ. Після комерційного успіху «Московських ночей», які Александр Корда придбав для переробки на англійську версію, бюджет нової роботи Грановського був значним — 7 тисяч франків. На зйомках було задіяно тисячу вершників і три тисячі статистів. Площа декорації двору польського замку становила 5000 кв.м. «Последние новости» (Париж) повідомляли: «Сотрудники Грановского в течение пяти месяцев подыскивали точные исторические материалы, костюмы, бытовые предметы, чтобы восстановить с достоинством на экранах славных и гордых «рыцарей» Запорожья». Художником по костюмах був Жорж Анненков, з яким охоче співпрацювали провідні режисери європейського кіно. Образ Тараса Бульби створив Аррі Бор, який був майстром екранного втілення різноманітного національного матеріалу: зіграв Ірода в «Голгофі» (1935) Жюльєна Дювів'є, Бетховена у байопіку Абея Ганса «Велике кохання Бетховена» (1936), Распутіна в «Трагедії імперії» (1938) Марселя Л'Ерб'є та ін.

В грудні в 1935 р. Парижі розпочалось озвучування картини. А в лютому 1936 р. Грановський вирішив замінити актрису Мішлін Шерель, яка грала Марину, на

Данієль Дар'є, яка паралельно знімалась в ролі Марії Вечери в історичній мелодрамі голлівудського режисера українського походження Анатолія Литвака «Майєрлінг». Обидва вихідці з Радянського Союзу — москвич Олексій Грановський і киянин Анатоль Литвак — досягли значного міжнародного успіху з фільмами, поставленими у Франції в 1936 р.

Українська критика прохолодно поставилась до стрічки Грановського: Луцький ілюстрований журнал літератури, науки і мистецтва «Наш світ» висловив обурення: «В цьому фільмі музики грають на балалайках, дівчата танцюють навприсядки, а глядачі у руки по грузинськи. Полковник Бульба живе в якійсь поліській хаті, полковниця ходить боса, курені на Січі — як циганські шатра, а п'яний Бульба лежить під плотом і обіймає та цілує свиню. От таке московське неучтво й хамство». Але в європейському прокаті фільм пройшов успішно. В кінотеатрі Маріньян у Парижі демонструвався чотири тижні поспіль і, як відмітили «Последние новости» (Париж), «особливим успіхом у публіки користувались сцени в Запорізькій Січі». Александр Корда придбав і цю картину Грановського і після перемонтажу випустив у Великій Британії під назвою «Бунтівний син» (1938).

В наступні десятиліття було здійснено ще чимало екранізацій «Тараса Бульби» ті інших творів М.В. Гоголя. Українська тема в європейському кіно аж до кінця XX ст. переважно мала літературну першооснову.



## **ВІДМІННОСТІ МИСТЕЦТВА МУРАЛІВ ТА ГРАФІТІ**

Мурали вже стали звичним явищем для людей, хоча ще декілька років тому їхня поява в Україні викликала потужний резонанс. Проте і досі не зникла проблема щодо розуміння — до якого виду мистецтва вони відносяться і що собою являють. Дуже часто мурали помилково називають «великими графіті». Така плутанина в термінології не є дивною, адже муралізм, так само як і мистецтво графіті, є проявами мистецтва міського середовища і мають схожі ознаки. Тому актуальним стає питання дефініції цих видів візуального мистецтва.

Графіті (від італ. *graffiare* — дряпати) — це малюнки або написи (теги) на фасадах будинків, в їх середині, на парканах чи будь-яких інших поверхнях у середмісті. Це явище зустрічається археологами ще з стародавніх часів у культурах багатьох цивілізацій на різних континентах нашої Землі (наскельні зображення, колекція графіті на стінах Помпеї тощо). За змістом графіті — це лінгвістичні та геометричні образи, які є свідченням культури і побуту того періоду, коли вони були зроблені.

Сучасні графіті не втратили свого основного змісту, змінилися лише матеріали, якими їх виконують. Техніку вишкрябування малюнка чи надпису замінило малювання аерозольними балончиками з фарбою. Найчастіше сучасні графіті виконують представники певних молодіжних субкультур, які свідомо чи несвідомо роблять мистецтво графіті вуличним мистецтвом. Саме межа між свідомою творчою дією і стихійним малюванням є першою відмінністю графіті від муралізму.

Мурали (від лат. *mūrālis* — «стіна») — це різні за технікою живописні художні твори великого розміру, виконанні у середмісті на стінах будинків. За багатьма ознаками (композиція, стиль, художній образ, техніка) мурали є різновидом монументального живопису.

Поняття муралізм бере своє коріння з часів Мексиканської революції ХХ століття. Тогочасні мурали змістовно трансливали пропагандистські ідеї та були засобом висловлення протесту народу до соціалістичної влади. Сучасний муралізм є проявом художньої творчості та не має на меті якої-небудь пропаганди. Їх створюють з метою соціокультурного впливу, встановлення комунікації між різними культурами, створення туристичної пам'ятки, фіксації історичної події, урізномбарвлення сірих спальних масивів тощо.

Основною відмінністю мистецтва муралів від графіті є узгодження майбутніх розписів з місцевою владою. Ескізи проходять конкурсний відбір, нерідко їх виконують в рамках фестивалів та художніх проєктів, що фінансуються державою (фестиваль вуличного мистецтва «Muralissimo», проєкт «Art United Us» під кураторством Гео Лероса, культурний фестиваль «Французька весна» тощо). Натомість графіті є нелегітимними зображеннями, які нерідко вважають вандалізмом та за нанесення яких притягають до кримінальної відповідальності.



Мурали створюють з урахуванням образу простору вулиць та архітектури, покращуючи та гармонізуючи загальний образ міста та привертаючи увагу туристів, що в свою чергу підвищує рівень економіки нашої держави. Графіті, навпаки, найчастіше псують середмістя, а останнім часом і самі мурали (на яскравих живописних творах з'являються написи балонами, що нівечать професійні зображення).

*Висновки.* Отже, два різновиди вуличного мистецтва — мурали та графіті, є схожими художніми зображеннями у міському середовищі. Проте, ці терміни не можна плутати, оскільки вони мають характерні відмінності. Графіті, як форма сучасного самовираження по всьому світі, вважається псуванням суспільного майна. Мурали, натомість, виконують функцію прикрашання вулиць, є творчою реакцією на світові події, транслюють глибокі ідеї та розкривають важливі для людства проблеми (екологія, війна і мир, вшанування національної пам'яті, життєві й психологічні питання тощо).

## **СМІХОВИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ВИСЛІВ В МЕЖАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ**

**Ключові слова:** сміхова культура, хрущовська "відлига", свобода творчості, шістдесятництво, маргінальне мистецтво, "неофольклоризм", "Енеїда" І. Котляревського, ілюстрації А. Базилевича, "фізіологічний сміх Богів", подвійна природа комічного, естетична провокація.

Як було сміятися у 1960-х роках? Чи сміялися тоді митці, та взагалі, чи було тоді до сміху?

На сьогодні про політичну, суспільну та культурну атмосферу в Україні 1960-х існує поважний пласт інформації. Це доробок письменників, літературних та мистецьких критиків, соціологів та філософів 1960 – 1990-х років. Прогресивно мислячі інтелектуали, такі як І. Дзюба, М. Коцюбинська, Л. Тонюк, Є. Сверстюк, Г. Кочур та інші їхні однодумці зберегли, проаналізували та залишили в історії драматичний портрет України тої, зараз вже віддаленої доби. З огляду на мрію про незалежність України, важкий тягар правдолюбства, який взяли собі на плечі шістдесятники, сучасна історіографія (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) спромоглася достойно поцінувати. Усвідомлюємо, що в умовах тотальної, здавалося б, непорушної радянщини свободу та ідею національної незалежності виборювала дешиця сміливців. Не забуваємо А. Горську, В. Стуса, І. Світличного, Є. Сверстюка, Л. Лук'яненка, М. Гориня, В. Чорновола та інших їхніх побратимів, яких влада прирікала на тортури та знищення. Щодо художнього кола, ситуація патріотів: М. Стороженка, В. Задорожного, О. Заливахи, Л. Семикіної, О. Рапай, Ф. Гуменюка, львівських та одеських митців була не кращою. Чи було до сміху цим відчайдухам, які (за висловом Мирослава Мариновича) в несвободній державі поводитись як вільні особистості? Відповідь на це запитання є обов'язковою, бо ж сльозьми лихо не може бути подоланим. Сміх – є великою силою у протистоянні злу. Свобода творчості, яку було вщент зруйновано сталінським терором 1930-х, стрімко набирала сил у час короткої хрущовської «відлиги» 1960-х у колах незалежних інтелектуалів та молодій генерації художників. Важливим фактором у формуванні вільнодумства 1960-х років було повернення із сталінських таборів вцілілих діячів культури. Вони внесли в інтелектуальне життя України заборонені в СРСР програми та імена авангардистів 1910 – 1920-х років.

Одним із провідників вільної димки був Григорій Порфірович Кочур. Його дім в Ірпіні (передмістя Києва) в середині 1960-х став центром відродження українського слова – духовності. Сюди тягнулися ті, хто повернувся із «сталінських курортів» та водночас – молодь. Для Михайлини Коцюбинської, Ліни Костенко, Марини Новікової, Леоніда Череватенка, Дмитра Горбачова, для мене особисто та ще для багатьох допитливих цей дім став «Платонівською Академією». За спостереженням В. Скуратівського, тут «розгорнулася грандіозна стратегія спасіння українського слова», яке опинилося під загрозою зникнення за тоталітаризму в 1950 – 1960-х та при політиці В. Щербицького у 1980 – 1990-х. В Кочуровому домі, як в нечисельних інших

приватних оселях вільнодумців, руйнувалася психологічна модель пригніченого мислення. Тим більше, що з-за «залізної завіси», яку нещодавно відхилив Хрущов, у культурний простір СРСР свіжим подихом увірвалася донедавна заборонена література та мистецтво світу. Часопис «Всесвіт», українська школа перекладу, очолена Г. Кочуром, московський часопис «Иностранная литература» відкривали незнані інтелектуальні галактики. Часопис «Вопросы философии» відроджував імена затаврованих П. Флоренського, М. Бердяєва, М. Гумільова, В. Вернадського, ? Чіжевського, а згодом – теоретиків модернізму. В Москві відбулися виставки Ф. Леже, А. Матісса, П. Пікассо, американських модерністів. В 1959 р. радянські художники побачили твори А. Колдера, Дж. Поллока, М. Ротко, інших.

Інноваційна інформація, її буремні хвилі не затуляли від українських шістдесятників важливого завдання по відродженню національного художнього коріння. Йшлося як про повернення імен та творчості закатованого радянською репресивною машиною українського модернізму 1910-х – 1920-х років, так і про заглиблення у фольклорну творчість у пошуках джерел національної ідентичності. До витоків української ментальності в мистецтві звернулися: А. Горська, Л. Семикіна, Г. Севрук, Ф. Гуменюк, І. Задорожний, О. Рапай-Маркіш, О. Заливаха, інші. За ними піде молодь, яка невдовзі почне працювати у 1970-х. Офіційній серйозності штучно-патетичних образів соцреалізму було протиставлено теплий ліричний, інколи жартівливо-химерний світ народної образотворчості. Поряд із монументалізовано-епічними образами народних героїв та персонажів у творах А. Горської, В. Задорожного, Г. Зубченко, Ф. Гуменюка з'явилися усміхнено-казкові персонажі з української демонології в кераміці Ольги Рапай-Маркіш.

В творах Ольги Рапай, в її керамічних панно, так само як і у станковій скульптурі з'явилася іронічно-жартівлива та, навіть, сміхова аура. Творчість професійної скульпторки заповонила атмосфера казки, образи українського фольклору. Її надихали народна картина та наївні ринкові витвори самодіяльних малярів. Це був вхід до іншої ойкумени та системи мислення.

В 2020-х роках, коли в умовах творчої свободи художники вільні від диктату академічної школи, а постмодернізм зухвало мандрує по всіх існуючих художніх системах, важко уявити, якою відвагою та прогностичним мисленням треба було володіти, щоб вирватись з лабет соцреалістичної нормативності. В 1960-х роках цього прориву спромоглися так звані «неофольклористи», а серед небагатьох Ольга Рапай-Маркіш<sup>47</sup>. Створюючи гротескно-іронічні образи, скульпторка самотужки оволодіває технологічними можливостями глини та шамоту, спираючись на традиції ремесла сільських гончарів. Її образи, остаточно звільнившись від академічних прийомів ваяння, набувають небаченої гостроти, шарму веселої парадоксальності та усмішки. По відношенню до академічного ваяння О. Рапай свідомо вийшла на маргінеси, зайняла самостійну позицію. На думку дослідника філософії сміху

---

<sup>47</sup> Історія мистецтва ХХ століття знає кілька періодів зближення вченого мистецтва з народною творчістю. Це завжди відбувалося на зламі соціально-світоглядної ситуації. На межі ХІХ – ХХ століть – звернення сецесіону до фольклору; у класичному авангарді на початку ХХ століття – творчість О. Архипенка, А. Модільяні, П. Пікассо, Д. Бурлюк, інші. 1960-і – епоха «відлиги» позначена потужним «фольклорним рухом».

Л. Карасьова «Сміх з'являється в той час, коли світ має початок та завершення, коли мається на увазі етичне підґрунтя та живе боротьбою світла та темряви... В посмішці та сміючись ми оцінюємо світ <...> тому що сміх володіє знанням щодо того, яким світ має бути насправді»<sup>48</sup>. [30 с.] Ця ідея філософа безпосередньо стосується творчої позиції О. Рапай-Маркіш – дочки репресованого поета Переца Маркіша. Ще студенткою вона була заарештована та відправлена в концтабір Сталіна-Берії. Зрозуміло, що позиція Ольги стосовно радянської влади, а в мистецтві – соцреалізму були неприйнятні для художниці. Час «відлиги» був часом прогностичним і для неї. Вона протиставила єдиному художньому методу соцреалізму вільну народну декоративність, з якої виріс її авторський «неофольклоризм» з його стихією добра та усміхненої мудрості. У власній міфотворчості О. Рапай долала екзистенційні страхи. Ольга Рапай так конкретизувала власну творчу концепцію: «Насправді, я ніколи не сприймала академізм як справжню художню систему. Витоки мистецтва знаходила в грецькій архайці, у скульптурі скіфів, у народній пластиці... Через відчуття тектонічної логіки глини до мене прийшло розуміння народної образної системи»<sup>49</sup>. [2 с.] До цієї системи образотворчості тоді ж прийшла Тетяна Яблонська, чия творчість вважалася ледь не уособленням методу соцреалізму. В її «Фольклорній серії», де форма тяжіла до площинної декоративності народної картини та витинанки, відбувся розворот на 180° у мисленні професійного реаліста. З'явилися теплі, наївні та усміхнені образи наречених, жінок, що базарують, народних красунь. Ця трансформація в свідомості зрілого та успішного майстра теж відбулася через чутливість Т. Яблонської до загальнонаціональної атмосфери духовного звільнення, відчуття нових мистецьких норм і це в середині 1960-х років.

Але голосно, активно, беззастережно українська культура засміялася в ілюстративному циклі Анатолія Базилевича до «Енеїди» Івана Котляревського. Над серією малюнків (ілюстрацій) художник працював з 1958 по 1968 роки в атмосфері загального піднесення часу «відлиги» із надією української творчої інтелігенції на самопроявлення національної ідентичності. Це був час пошуків та компромісу. Навіть у публіцистичному творі Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація» (рукопис читали у самвидаві, потай) існував компроміс між намаганням вирішити «українське питання» в межах існуючого устрою країни. Але при цьому, головною була стратегічна думка про особливість, інакшість України, її ментальності, історії, культури як особливого феномену в цивілізаційному процесі людства. Цей текст-дослідження коштував І. Дзюбі арешту та знайомства з комфортом в'язниці КДБ. Ідеї автора налякали керівництво країни. До того ж рукопис був відомим обмеженому колу шістдесятників. Тоді ще не визріла в масовій свідомості та навіть у колах національно активної частини суспільства програма повноцінного звільнення від Москви та радянщини.

Але в літературі, в пошуках нової пластичної мови художниками, зацікавленими у відкриттях археології, зокрема, артефактів Трипільської культури творча спільнота шукала та знаходила шлях до самобутньо-національного, антирадянського. Ось на хвилі таких національно-романтичних сподівань у 1968 році

---

<sup>48</sup> Карасев Л. Философия смеха. – М.: Рос. гуманитар. универ., 1996. – 222 с.

<sup>49</sup> З бесіди з О. Рапай-Маркіш. 24.08.1988

друком з'явилася ілюстрована «Енеїда» –травестійно-бурлескна поема І. Котляревського з переодяганням давньогрецьких персонажів у козацькі строї. В ній втілено ту фазу у процесі формування національного самоусвідомлення, коли воно органічно трансформувалося у самоусвідомлення сміху.

Цей класичний, навіть хрестоматійний твір не міг непокоїти всюдисущу партійну цензуру. Сміхова аура травестії, її літературного як і образотворчого ряду був надійним заслоном проти закидів в українському націоналізмі. Тим більше, що ілюстровано було автора XVIII століття. В Пекло у І. Котляревського вміщено панів, здирників, царське чиновництво та суддів.

*«Еней кричить, що я Нептуну  
Півкопи грошей в руку суну,  
Аби на морі шторм утих.  
Нептун іздавна був дряпичка,  
Почув Еней голосок;  
Шатнувся зараз із запічка,  
Півкопи для його кусок!  
І миттю осідлавши рака  
Схвативсь за нього як бурлака,  
І вирнув з моря, як карась»<sup>50</sup>. [12 с.]*

Попри безліч жартівливих, іронічних, навіть знижувальних образів Котляревський картав кріпацтво та протиставляв суспільним вадам тодішнього буття вільний дух, самоповагу, гордість запорізького козацтва. Талановито та виразно крізь призму жартів, гумору, сміховиння, притаманних українцям, унаочнено силу нації, відвагу козаків, їхню дотепність, винахідливість та мужність.

*«Так славнії полки козацькі:  
Лубенський, Гадяцький, Полтавський  
В шапках, було, як мак цвітуть.  
Як грянуть сотнями ударять,  
Перед себе списи наставлять.  
То мов мітлою все метуть»<sup>51</sup>. [150 с.]*

Максим Рильський, відводячи підозру та увагу цензорів від головної ідеї – уславлення козацтва та сили нації, назвав книгу «Енциклопедією українського життя XVIII ст.» Двісті років живе книга в культурі України. З тексту дійсно дізнаємося про звичаї, свята, кухню, строї, розваги, про весільні та інші обряди, про музичні інструменти, тощо. Запорізьку січ І. Котляревський асоціював із Троєю, а вигадливий Еней вочевидь уособлював образ отамана. Всі події поеми просякнуті сміхом, гіготінням, майже раблезіанською відвертістю.

*«Еней, попливши синім морем,  
На Карфагену оглядавсь;  
Боровсь з своїм, сердега, горем,  
Слізьми, бідняжка, обливавсь.  
Хоть от Дідони плив поспішно,*

---

<sup>50</sup> Іван Котляревський. Енеїда. – Харків: «Фоліо», 2005 – 950 с.

<sup>51</sup> Там само.

Та плакав гірко, неутішно,  
Почувши ж, що в огні спеклась,  
Сказав: «Нехай їй вічне царство,  
Мені же довголітнє панство

І щоб друга вдова знайшлась!<sup>52</sup>» [35 с.]

Анатолій Базилевич послідовно йде за текстом Котляревського, не модифікуючи та не модернізуючи образну структуру поеми. Ілюстрації виконано контурним малюнком із забарвленням його локальними кольоровими плямами. Кожну наступні сюжетну ситуацію супроводжує ілюстрація. Цінність ілюстративного ряду у змістовній та духовній тотожності тексту. Там де панує травестія – жартівливе перелицьовування літературного першоджерела, там домінує сміх. Цю сміхову, жартівливу атмосферу гри у козаків, перелицьованих з античних персонажів, відтворив виразно та адекватно автор циклу. Вчитуючись у першоджерело – в Гомерову «Енеїду», звернемо увагу на щасливий сміх та гігантні боги, які повсякчас лунали на Олімпі.

Базилевич як уважний ілюстратор абсолютизує етнографізм Котляревського та ауру його здорового, безжурного сміху. Це здоровий до наївності простецький сміх. Художник майстерно відтворює ауру цього природного, «фізіологічного сміху», яким просякнуто текст. Якщо йти за тезою Аристотеля, цей сміх вважається нешкідливим, таким, що не завдає болю<sup>53</sup>. [30 с.]

«Троянці добре там курили,  
Дали приманку всім жінкам,  
По вечорницям всі ходили,  
Просвітку не було дівкам.  
Та й сам Еней – сподар, і паню  
Підмовив паритися в баню...  
Уже ж було не без гріха!  
Бо страх вона його любила,  
Аж розум весь свій погубила,  
А, бачся, не була плоха»<sup>54</sup>. [22 с.]

Філософ Жан-Поль, близький до романтиків XIX ст., вважав, що гумор базується на контрасті між ідеєю розуму та існуючим світом. Гумор знаходиться поза межами розмірковувань та світу об'єктів... Гумор – це «піднесене навпаки». Для нього не існує глупства та дурнувати, а є глупота та весь світ<sup>55</sup>. [134 с.]

Власне, на засадах «піднесеного навпаки» побудовано перелицьовування Гомерової поеми у її козацький варіант. А ілюстрації А. Базилевича – художника іншої доби, який «прожив» поему в діалозі та у злагоді з її автором, вони, великою мірою, стали «лакмусовим папірцем» для ментальності прогностично мислячої частини суспільства – шістдесятників, які мріяли про відродження гідності України, її побутової

---

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Див.: Аристотель. Поэтика. – В кн.: Аристотель. Сочинения. В 4-х тт. Т. 4. – М.: Мысль, 1984. – 830 с.

<sup>54</sup> Іван Котляревський. Енеїда. – Харків: «Фоліо», 2005 – 950 с.

<sup>55</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981. – 152 с.

культури, звичаїв, обрядовості, навіть, власної української церкви. По суті ілюстративний цикл А. Базилевича тотожний програмним ідеям шістдесятництва. Мовою сміху як Котляревський у XVIII ст., так і Базилевич у XX ст. сказали про глибинні засади української ментальності, в якій зберігаються залишки міфологічної поведінки.

В цьому контексті сміх перестає бути безжурним «гиготінням богів», а набуває глибшого змісту – те, що вочевидь є простецьки смішним, звернено до критично налаштованого розуму. Від сміху як «короткої анестезії серця» (вираз Анрі Бергсона) читач Котляревського та глядач ілюстрацій приходить до інтелектуальних та культуротворчих рефлексій. Так через феномен сміху в поемі та ілюстраціях втілено діалог «анестезії серця» як безжурної радості та заглиблених розміркувань. Тут йдеться про «подвійну природу комічного»<sup>56</sup>. [215 с.] В цій дуальності-оберненості втілюється неловима природа сміху як провокатора. Саму сутність мистецтва Базилевича, як ілюстратора «Енеїди», втілює цей «естетичний сміх».

«У власній основі гумор є глибоко серйозним, він викликає сміх, в якому є велич та біль»<sup>57</sup>. [152 с.]

Багато що у сприйнятті різних рівнів гумористики в одному й тому ж творі залежить від здатності читача-глядача зчитувати текст та контекст.

*«Коли, Нептун, мені ти дядько,  
А я племінниця тобі,  
Та ти ж мені хрещений батько,  
Спасибі зароби собі.  
Моєму поможи Енею,  
Щоб він з ватагою своєю  
Щасливо їздив по воді»*<sup>58</sup>. [58 с.]

Текст «Енеїди» та ілюстрації були «кодом» для взаєморозуміння при боротьбі інтелігенції за національну ідею.

В тому ж 1968 році у видавництві «Дніпро» (Київ) друком вийшов «Декамерон» Джованні Боккаччо в перекладі Миколи Лукаша та з ілюстраціями Олександра Данченка. Обом книгам, виданим до «звірячої» постанови КПРС 1969 року (невдовзі і ЦК КПУ) про закручування ідеологічних коліщат щодо видавництв та всіх органів преси. Починалася духовна задуха 1970-х років. Але робочий план «Дніпра» 1968 року було втілено у життя виданнями «Енеїди» та «Декамерона». Це було знаковою культурною подією в Україні. Переклад «Декамерона» було схвально сприйнято перекладачами Італії та світу.

Джованні Боккаччо був флорентійцем, сучасником Петрарки та відносився до кола гуманістів ранньоренесансної Флоренції. Його вважають засновником жанру оповідки (новели). Сюжет «Декамерона» (написаний у 1350 – 1353 рр.) достатньо відомий. Сім жінок і три юнаки, під час епідемії чуми, яка «викошувала» Флоренцію, ховаються в позаміських замках та розважаються оповідками, більшість з яких (а їх –

---

<sup>56</sup> Рюміна М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. – М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 320 с.

<sup>57</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981. – 152 с.

<sup>58</sup> Іван Котляревський. Енеїда. – Харків: «Фоліо», 2005 – 950 с.

сто) має відвертий та, навіть, соромницький зміст. Ця «здорова еротика» Боккаччо виразно передавала розкуту атмосферу тогочасної Флоренції<sup>59</sup>. Це був час переходу від середньовіччя до проторенесансу. У звичаях флорентійців цього досить непоштивого віку, дивним чином поєднувався відгомін лицарської піднесеності із простецькими, плебейсько-карнавальними традиціями.

Микола Лукаш – перекладач та знавець двадцяти трьох мов (з їхніми діалектами) переклав «Декамерон» із прадавньої італійської мови (вольгаре) та доніс до читача ХХ ст. ментальність флорентійців початку XIV ст.

Лукаш мріяв бачити видання з ілюстраціями Георгія Малакова. Художник вже розпочав роботу над композиціями. Але це поважне замовлення одержав (я би навіть вжила слова «перехопив») відомий офіційний художник Олександр Данченко. Його ілюстрації, по суті, заставки до глав, вийшли блідими, позбавленими виразності. В них не було і натяку на накал пристрастей, які насичують текст, та, безумовно, не була також втілена та гротескно-сміхова розкутість, яка є нервом «Декамерону». Г. Малаков навіть у дешиці ліноритів, які він встиг виконати, анонсує стилістику та емоційну атмосферу ілюстративного циклу (який так і не відбувся) довів, що карнавальна свідомість та сміховий дар Боккаччо автентичні його художньому мисленню. Насмішувата відвертість тексту, потужна сміхова атмосфера аж бринять у ліноритах художника.

Сміх був мовою цього майстра. Він, вочевидь, народився із смішинкою у свідомості. Його мистецька «муза» жила в середині сміху як у власному домі. Гуморооптику Г. Малакова засвідчує вся його творчість – карикатури на теми німецького побуту в окупованому Києві та надзвичайно сміливі, навіть ризиковані аж небезпечні композиції (з циклу – «для своїх»): «Голова держави вітає народ» – іронічний образ Сталіна у вигляді ведмедика, а також картинка «Гімн в мундирі» (образ увішаного орденами та медалями генерала). Без будь-якого пієтету, Малаков в образі лялькових звірів зобразив «політичний вертеп СРСР». Безумовно, це було не для оприлюднення<sup>60</sup>. В ілюстраціях до «Декамерону» проявилася унікальна сміхова креативність Г. Малакова.

Композиція «Продаж діжки» з повною відвертістю та відповідно до тексту літературного джерела ілюструє зміст сюжету. «Оповідка друга (сьомий день). Перонелла ховає коханця в кадубі; як муж вертає додому; привівши купця на того кадуба, жінка каже, що вже продала його чоловікові, який зараз заліз усередину, щоб подивитись, чи він кріпкий; коханець вилізає і, звелівши господареві вискоблити кадуба, забирає його потім до себе»<sup>61</sup>. [435 с.]

Щодо гравюри, то сцену змальовано буквально. Аби підкреслити соромницький зміст оповідки (безсоромність жінки), художник розвертає її на

---

<sup>59</sup> Історико-літературний аналіз «Декамерону» див.: Григорій Кочур. Джованні Боккаччо / Джованні Боккаччо. Декамерон. – Київ, «Дніпро», 1968. – 5 – 26 с.

<sup>60</sup> Див.: Малаков Д. «Георгій Малаков; життя в малюнках та спогадах». – К.: Мистецтво, 2016 – 232 с.

Малаков Д. «Георгій Малаков; мальовано для своїх». За загальною редакцією В. Заболоцького. – К.: Мистецтво; Чудемайстер, 2018. – 224 с.

<sup>61</sup> Джованні Боккаччо. Декамерон. З італ. переклав Микола Лукаш. – К.: «Дніпро», 1968 – 723 с. Ілл.



глядача не лише сідницями, але й обличчям. Весело та зухвало вигадлива Перонелла дивиться на нас з композиції.

Так само простецький, фізіологічний сміх вихлюпується на глядача з композиції «Монах і абат». Її сюжет: «Оповідка п'ята (сьомий день). Ревнивий чоловік, перебравшись у священника, сповідає жінку, ... поки ревнивець вартує коло дверей, жінка впроваджує до себе коханця через горище та втішається з ним»<sup>62</sup>. [448 с.]

Глузлива сміховина передана Г. Малаковим в образі монаха, який сповідує наївну жіночку: «Оповідка друга (четвертий день). Отець Альберт запевняє одну жінку, ніби в неї закохався Архангел Гавриїл, і в його подібі ночує з нею кілька ночей»<sup>63</sup>. [273 с.]

З огляду на ідеї М. Бахтіна про сутність карнавальної свободи середньовіччя та ренесансу, текст Боккаччо (за яким йде ілюстратор) адекватно віддзеркалює фізіологізм, простоту у сексуальних стосунках, позбавлених культурної рефлексії подальших століть. А головне, і це вхопив ілюстратор, протиставляє церковну фальш здоровій чуттєвості. М. Бахтін визначив епоху Боккаччо як «грубе та наївне століття» [162 с.] з простецькою старою непристойністю, яка, на думку дослідника, «відмінна від новітньої розбещеної порнографії»<sup>64</sup>. [162 с.] Якщо йти за Гайдеггером, ілюстрації цілком природно передають моральний стан доби. В цьому відношенні вони набувають світоглядної значущості. Гумористичний дар Г. Малакова міг би розширити та унаочнити уяву читача про той сміливий, грубий, непоштивий світ, коли культура ренесансу лише зароджувалася.

З точки зору ренесансної теорії сміху, яка спиралася на античні джерела, за сміхом визнавалася функція «позитивного, відроджуючого, творчого значення. Це категорично вирізняє цю концепцію від наступних теорій та філософій сміху...» [83 с.] Щодо ілюстрацій Г. Малакова, навіть у кількох композиціях він провів майстерний діалог із ментальністю тої далекої епохи. Українська книга та мистецтво ілюстрації багато втратили, не надавши «майстру сміху» можливості повною мірою графічно втілити дух «Декамерону».

На противагу безжурному сміху Г. Малакова, в творах молодого львівського художника Любомира Медвідя (1961 р.) з'явився неочікуваний химерний світ із лякаючими гротескними композиціями. З перших кроків у мистецтві та літературі Л. Медвідь маніфестує інтелектуальну зрілість, суверенітет особистості та «кризу легітимності» (визначення Ж.-Ф. Ліотара), тобто такий стан розуму, який сприймає абсурдизм і хаос буття за реальну картину довкілля. Значно випереджаючи час, у творчості Медвідя 1960-х вже повноцінно живуть та моделюють його художній світ іронія, самоіронія, гра у створенні образного ладу композицій. З найперших робіт 1960-х Л. Медвідь взяв під сумнів усталеність існуючої системи мистецтва та її нормативність. Це не був бунт заради бунту, а відчуття дефіцитарності соцреалізму та класичного реалізму.

---

<sup>62</sup> Там само.

<sup>63</sup> Там само.

<sup>64</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1999. – 543 с.

## **ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО МИСТЕЦТВА 10–30-Х РОКІВ XX СТ.**

Розвиток і зміни філософських течій в Європі в кінці XIX — на початку XX ст. констатують виразну тенденцію поступового переходу до домінантності над провідними раціоналістичними філософськими школами нових ірраціональних напрямів, таких як філософія життя, філософія сутності(феноменологія) та філософія повернення до світоглядно важливих питань людської долі, конкретного буття — **екзистенціалізм**, що і сьогодні є провідним нуртом в течії філософських досліджень.

Розвитку екзистенціалізму сприяли моральні, політичні, соціально- економічні кризи, які активізувались на переламі століть, почуття тривоги і розгубленості перед першою світовою війною, під час війни і у непевні міжвоєнні роки. Інтенсифікація наукової і технічної думки, мілітаризація, безсилля перед режимами та ідеологією визискування винесли на потребу часу такі філософські проблеми:.

- неузгодженість між внутрішнім світом людини та навколишньою дійсністю;
- проблему самотності і пошуку власного «Я»;
- пошуку сенсу життя і місця у світі;
- питання внутрішнього вибору.

Динамізм XX ст., унікальний в історії людської цивілізації, проявився у всій сукупності культурних явищ. Калейдоскопічна зміна соціальних систем у першій половині століття, яка небезпідставно отримала назву *епохи соціальних збурень, парадоксів і потрясінь*, на загальному фоні досягнень людського інтелекту та проголошення високих ідеалів людинолюбства, рівності, демократії, свободи, одночасно породжувала надто спрощене розуміння цих ідеалів широкими верствами суспільства на загальній канві культурно- мистецьких інтересів. Власне тому особливо різноманітними виявились культурні процеси перших десятиліть XX ст. з притаманною їм динамікою філософсько-мистецьких напрямків, а згодом з радикальною зміною соціо-політичної парадигми і появою на Європейському континенті нових форм демократичної культури, що навіть спорадично межувала із соціалістичною. Особливу роль у цьому процесі відіграла відносна стабілізація в царині європейської культури на новій екзистенціальній філософській основі.

Саме в кінці XIX ст. постали суттєві зміни у розумінні місця людини і її ставлення до непевного і навіть ворожого світу, що супроводжувалося активним пошуком нової мистецької вимови, сповненої суб'єктивними переживаннями, як, наприклад, імпресіонізм з його провідною метою- відображенням миттєвостей людської екзистенції.

Кардинальний вихід за межі мистецтва з традиційною методикою еволюційної зміни стилів припадає вже на кінець XIX ст. Власне тоді відбувається досі небачена специфічна інтернаціоналізація культури, в яку інтегруються найрізноманітніші типи широкого спектру етнічних культур. Це чинить багатообразною інтернаціональну культуру, котра водночас відображає стагнацію техногенної цивілізації, ще надто

прив'язаної до матеріалістичного світогляду, який не міг позбавити людину відчуття незахищеності власної екзистенції у вирі глобальних проблем і увійшов на межі століть у культурологію і мистецтво під назвою декадансу. Головною культурно-філософською особливістю цього напрямку стала втрата усвідомлення закономірності у явищах історико-соціальної дійсності. У цей час на європейському континенті народжується унікальне єднання філософської думки та мистецьких ідей на підґрунті кризи суспільної свідомості, котре стало живильним середовищем для масштабної стильової еволюції мистецтва у досі небаченому багатстві стильових пошуків та методів. Саме цей період став колискою 1-го інтернаціонального мистецького стилю –модерну, який найвиразніше проявився в царині, що завжди демонструвала свою синтезуючу роль у мистецтві різних епох — в архітектурі. Період модерну став першою компонентою епохи модернізму, котра була потужним симбіозом трьох визначальних періодів новітнього архітектурного мистецтва: від модерну через період останнього «шикарного стилю європейських столиць» ар-деко до 2-го інтернаціонального стилю –авангардного функціоналізму (конструктивізму).

## **ПОНОМАРЕНКО Олена Юріївна**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

### **ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ В СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ (НА ПРИКЛАДІ «ROSSINI OPERA FESTIVAL»)**

Музичне життя сучасної Італії різноманітне завдяки значній кількості мистецьких проєктів. Серед них важливе місце належить фестивалям. Вражає не тільки масштаб, а й скоординована організація, що впливає на їх успіх: професійна співпраця музичної складової, кураторської стратегії, державної підтримки, соціальних та фінансових інституцій, фондів і туристичного сектору. Музичний фестиваль дарує публіці всі властиві йому цінності, виконує функцію просування стосовно міста / регіону проведення, що робить його потужним маркетинговим інструментом.

Міжнародний оперний фестиваль «Rossini Opera Festival: ROF» — важлива культурна подія в музичному житті Адріатичного міста, вже понад сорок років проходить щорічно в серпні в рідному для композитора Пезаро. Основна мета монографічного фестивалю — відновлення, театральна реституція і вивчення музичної спадщини Джоаккіно Россіні.

ROF — це соціокультурний проєкт, що виконує стратегічні функції в культурній політиці сучасної Італії, серед них слід виділити наступні:

*Науково-просвітницька.* Основна формула проєкту — «музикознавство плюс театр» об'єднує паралельну діяльність інтерактивної лабораторії прикладного музикознавства та музикознавців-дослідників. Вона спрямована на збереження культурної пам'яті про композитора та його творчість. Між музикознавчими дослідженнями та сучасною театральною реституцією чітко окреслені сфери взаємної автономії, вони підтверджують основне правило РОФ: «максимальну повагу до справжнього музичного уроку, максимальна свобода в умовах постановки» [3]. Поряд з відомими на світовій оперній сцені творами композитора, представленими на фестивалі завжди в автентичному виконанні, кульмінацією дослідження творчості Россіні стало відновлення в 1984 році під керівництвом Клаудіо Аббадо постановки «Подорож до Реймсу», що вважається одним з найбільш важливих музичних подій століття.

*Навчальна.* Згодом саме через цю постановку народився Молодіжний проєкт фестивалю, що виник як результат роботи постійного навчального семінару «Академія Россініана», який був організований в 1989 році Альберто Дзедда. Його основною метою було формування повноцінного ліричного виконавця-артиста, який свій особистий успіх пов'язує із загальним задумом та успіхом постановок россінієвських шедеврів.

*Економічна.* Співпраця всіх зацікавлених сторін, що беруть участь в організації фестивалю — культурних, фінансових, державних інститутів, створює основну формулу, яка працює на бездоганний результат: зміна іміджу міста, завдяки генеруючим туристичним потокам, створення нових інфраструктур, розвиток

культурних зв'язків, які встановлюються між державними та приватними установами, місцевими органами, об'єднавши професіоналів і любителів мистецтва. Фестиваль Россіні розвивається завдяки внеску державних і приватних установ: Міністерство культури Італії, регіон Марке, провінція Пезаро й Урбіно, Сбербанк Пезаро, Банк Popolare Pesarese, а також індустрія Скаволіні. Перші п'ять років РОФ керував муніципалітет Пезаро, у 1985 році фестиваль був перетворений в автономний орган. З квітня 1994 року фестиваль набув юридичного статусу фонду, зберігши свою первісну назву. Засновниками нового органу є муніципалітет Пезаро, провінція Пезаро й Урбіно, Фонд Cassa di Risparmio Пезаро, Банк Popolare del Adriatico, Фонд Скаволіні. Відповідальність за художній вибір покладено на суперінтенданта, що призначається також Радою директорів. Він користується підтримкою художнього керівника фестивалю. З 2016 року цю посаду займає перуанський тенор Ернесто Паласіо. В березні 2017 року він взяв на себе роль директора Академії Россініана, а у вересні зайняв місце суперінтенданта.

*Комунікативна.* «РОФ 2020» відбувся саме завдяки наполегливій роботі організаторів, які намагалися опрацювати різні варіанти та сценарії. Усічений формат проєкту проіснував на один день менше, ніж зазвичай, і представив на сцені Театру Россіні замість трьох, одну оперну постановку — «Шлюбний вексель». Цей театр став єдиним театром в Італії, який в період пандемії відкрив двері публіці. У партері не було глядацьких місць, відповідно до норм соціального дистанціювання, там розмістився резидент фестивалю — Симфонічний оркестр імені Дж. Россіні. Публіка розташувалася в ложах на п'яти ярусах. Вся подальша програма тривала на відкритому просторі — П'яцца Дель Пополо. На центральній площі Пезаро були представлені: концертна версія опери «Подорож до Реймсу» — в рамках Академії Россініани, а також шість концертів з відомими солістами світу, деякі з них колись були слухачами семінару, а після закінчення неодноразово брали участь в постановках фестивалю: Jessica Pratt, Juan Diego Flórez Salom, Karine Deshayes, Alfonso Antoniozzi, Paolo Bordogna, Alessandro Corbelli, Ольга Перетятко (2006), Nicola Alaimo (2000). Головним героєм цих концертів став Оркестр Філармонії Дж. Россіні. Щоб зміцнити зв'язок з великою аудиторією, яка, особливо з-за кордону, не могла приїхати в Пезаро на фестиваль в період пандемії, вечір відкриття транслявався в прямому ефірі на вебсайті та в соціальних мережах фестивалю. Трансляція також відбулася в рамках проєкту «Італійські літні фестивалі», що просувається Міністерством закордонних справ через мережу посольств, консульств та інститутів культури Італії. Близько 23 000 глядачів змогли подивитися онлайн-трансляцію.

*Популяризаторська.* 22 вересня 2021 року в Національному музеї Россіні відбулося відкриття виставки «ROF 15K Quindicimilla giorni». Вплив РОФ на місто і його ототожнення з ним — це зв'язок, який підтверджується й оновлюється щодня вже сорок два роки, тому вибір дня як одиниці виміру здавався дуже доречним. Виставку підготувала лабораторія РОФ на честь перших 15000 днів існування фестивалю. Саме 28 серпня 1980 року завіса театру Россіні була піднята перед першим спектаклем «Сорока-злодійка». Історія РОФ представлена у 24 макетах-інсталяціях — з найбільш незвичайних декорацій основних постановок фестивалю. На виставці можна побачити не тільки моделі сцен, а також експозицію інструментів, за допомогою яких створювалися декорації, багато з них вже стали раритетами. Проєкт здійснився завдяки підтримці комуни міста Пезаро і Фонду Касса ді

Ріспарміо. Основна ідея виставки показати історію фестивалю завдяки професійним знанням, умінню рук театральних майстрів, які цілий рік працюють на бездоганний результат музичної складової проєкту. Саме ці люди та їх творчість характеризують довгу історію міського музичного театру та історію Пезаро, що гідно зберігає пам'ять про великого Россіні.

Висновки. Вічний інструмент діалогу між цивілізаціями — музика — сьогодні є фундаментальним важелем економічного зростання, здатним взаємодіяти з усіма іншими цінностями: історико-художньою спадщиною, культурною та туристичною індустрією, навколишнім середовищем і ландшафтом. За допомогою інтегрованого плану структурних втручань, послуг для громадян та підприємств, а також послуг з просування, Пезаро робить музику двигуном стратегії розвитку, засновану на творчому примноженні культурної спадщини та синергії між культурою, туризмом, суспільством і освітою.

#### **Список використаних джерел:**

1. Barabesi, S., Mariotti, G. (2010). Il viaggio a Pesaro. Pesaro: La stampa estera al Rossini Opera Festival. Pesaro.
2. Bartoletti, R., Gemini, L., Brilli, S. (2018). Il Rossini Opera Festival nell'esperienza degli spettatori: indagine su identità, gradimento e comunità del festival. Analisi delle interviste al pubblico dell'edizione. Urbino: Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali: Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI) Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".
3. Storia, Formula e metodo. Rossini Opera Festival 2020, [online]. Available at: <https://www.rossinioperafestival.it/en/> [accessed: 25.09.2021].

## **МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У ЦИРКОЗНАВЧОМУ ДОСЛІДЖЕННІ**

**Актуальність дослідження.** Аналіз наукових робіт присвячених темі цирку вітчизняних авторів з кінця ХХ ст. до сучасної доби дає підстави стверджувати, що циркознавство, як галузь мистецтвознавства, що вивчає цирк, його теорію, історію та значення в житті суспільства, перебуває на початковому етапі становлення, а наукова думка перебуває під впливом стереотипів поширених з радянських часів. Суттєвим недоліком є той факт, що українські дослідники у своїх роботах майже повністю спираються на російськомовні джерела сучасних авторів та авторів радянської доби, практично не звертаючись до корпусу європейських видань, за виключенням хіба що тих, які видавалися в СРСР у російськомовному перекладі. Це значною мірою гальмує розвиток циркознавства і замикає його розвиток у вузьких кордонах.

Історія становлення та розвитку циркового мистецтва на етнічній території України є маловивченою, а цирк на українських теренах у складі імперії Габсбургів взагалі ніколи не ставав предметом дослідження ані у науці, ані у краєзнавчих студіях. Це підштовхнуло автора до кропіткої роботи з пошуку першоджерел доби дослідження — німецькомовних та польськомовних пресових видань, в яких описувались циркові виступи, їх перекладу, систематизації, хронологізації і відтворення історичної панорами циркового життя Галичини та Буковини і визначення особливостей розвитку циркового мистецтва і формування циркової культури на західноукраїнських землях. Ця робота потребувала застосування методологічного інструментарію, який дозволив максимально повно і неупереджено розкрити обрану тему дослідження.

**Метою** розвідки є виділення методів наукового дослідження становлення та розвитку циркового мистецтва на західноукраїнських землях у ХІХ ст.

Методологічну основу дослідження склали принципи об'єктивності, історизму, системного підходу. Автор спирався на ключові висновки з робіт зарубіжних та вітчизняних театрознавців, циркознавців, істориків щодо становлення і розвитку мистецтва цирку в Європі і його місця у видовищній культурі, використовував відомості з циркових афіш та циркових рекламних повідомлень, матеріали преси досліджуваного періоду, мемуари, дані енциклопедій та довідників.

Описуючі у хронологічній послідовності історію виступів циркових труп, автор виявив основні тенденції розвитку циркового мистецтва і особливості характерні для досліджуваного регіону.

Для досягнення поставленої мети і завдань дисертаційного дослідження використані такі методи:

Описовий метод для хронологізації та систематизації історичного матеріалу. На основі єдиних документальних свідчень про циркові виступи на західноукраїнських землях — матеріалах преси досліджуваного періоду, автор

відтворив хронологію подій циркового життя і навів дані про цирки і артистичний склад труп, які виступали у провідних культурних центрах регіону.

*Ретроспективний* — для розгляду витоків та еволюції циркового мистецтва з давніх часів. Автор звернувся до друкованих джерел XVIII — XIX ст., в яких дослідники шукали витoki циркових жанрів і описували історію цирку, а також дослідив наукове сприйняття цирку естетикою і правомірність його відношення до красних мистецтв у досліджуваний період.

*Історико-порівняльний* — для порівняння розвитку циркового мистецтва на українських територіях, які перебували в складі різних держав, виявлення спільних рис і відмінностей та особистостей. Дослідивши літературу з історії цирку авторів різних країн і часів, автор співставляв факти циркових виступів і порівнював особливості процесів становлення та розвитку циркового мистецтва, виявляючи відмінності і спільні риси.

*Біографічний* — для дослідження біографій знакових особистостей (циркових антрепренерів, митців), які впливали на розвиток циркового мистецтва України не лише в межах їх діяльності в Україні, а й в контексті розвитку циркового мистецтва світу. Вивчення циркових довідників і енциклопедій періоду дослідження, а також сучасних історичних видань, дозволило з-поміж багатьох артистів, які відзначились виступами на сценах та аренах регіону, окремо виділити видатних діячів і відзначити гастролі, які стала знаковими подіями історії цирку у межах окремого регіону.

*Аналітичної періодизації* — для визначення етапів розвитку циркового мистецтва. Автор присвятив один з розділів дослідження (друга частина) першій половині XIX ст. — періоду, так званого, «кінного цирку»; одним з розділів (третя частина) охоплено другу половину XIX ст. до 1890-х рр., яким присвячений окремий розділ (четверта частина). Для другої половини XIX ст. характерне активне залучення до циркових програм акробатичних жанрів, клоунади, і втрата винятково провідної ролі кінних номерів. У 1890-ті рр. з'являється значно більший обсяг джерельної бази; окрім безпосередньо описів вистав і номерів, друкуються стенограми засідань органів місцевої влади, де вирішуються питання надання дозволів на гастролі. Втім, зважаючи на поступовість і плавність процесів розвитку циркового мистецтва, поділ на періоди і окремі розділи та підрозділи є зручним, проте досить умовним.

*Контент-аналізу* — для виявлення закономірностей розвитку циркового мистецтва на основі вивчення матеріалів періодичної преси досліджуваного періоду. Однією з умов відтворення достовірної та об'єктивної картини побутування цирку і функціонування циркової справи у Галичині є вивчення історичного підґрунтя виникнення конфлікту між цирком і польським театром і неупередженості в аналізі польськомовних першоджерел, в яких автори досить часто піддавали цирк критиці і висловлювались саркастично, на підставі сприйняття цирку небезпечним конкурентом для польського театру, адептами якого вважала себе переважна більшість польської інтелігенції та інтелектуальної еліти.

*Теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Зважаючи на те, що циркове мистецтво є візуальним мистецтвом, яке необхідно бачити, щоб зрозуміти його естетичну цінність, в контексті дослідженого періоду неможливо повноцінно застосовувати методи, які потребують безпосереднього ознайомлення з досліджуваним об'єктом (естетичний метод). Так, свідченнями артистичних виступів XIX ст. є рекламні оголошення та рецензії у періодичній пресі, мемуари та спогади, фотографії та плакати. Тому, часто, в



оцінюванні мистецьких якостей циркових вистав та номерів заявленого у дослідженні періоду автор змушений спиратись на непрямі свідчення і застосовувати аналітичний, дедуктивний та аксіоматичний методи дослідження.

**Висновки.** Завдяки застосуванню вищезазначених методів автору вдалося створити літопис циркового життя на західноукраїнських землях у ХІХ ст., представити програми вистав, імена провідних виконавців, виділити основні етапи розвитку циркового мистецтва, визначити місце цирку у культурному просторі та суспільному житті регіону, проаналізувати вплив політичних перетворень на циркову справу. Завдяки методологічному інструментарію циркове мистецтво розглянуто в його розвитку, який представлено у хронологічній послідовності.

## **ПРИЧЕПІЙ Євген Миколайович**

доктор філософських наук, професор, провідний науковий співробітник  
Інституту культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ  
sharapann@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-5363-1004>

## **ОРНАМЕНТИ РУКАВІВ ЖІНОЧИХ СОРОЧОК — СИМВОЛИ ГРУДЕЙ БОГІНІ**

Анотація. Розглянуто гіпотезу, за якою орнаменти на рукавах жіночих сорочок заміщують символіку, що розміщувалася на грудях архайчних богинь.

Ключові слова: орнаменти рукавів жіночих сорочок, символіка на грудях архайчних богинь.

Актуальність проблеми. Порядок розміщення орнаментів на традиційному жіночому одязі зумовлений певними закономірностями. Однак ці закономірності не досліджувались вченими. Ми спробували відповісти на це питання, виходячи з концепції праміфу. Згідно з гіпотезою автора в світогляді первісних людей Тіло Богині ототожнювалось з Космосом. Те й інше ділились на сім сфер, три з яких — підземелля (сідниці), сфера життя (живіт і груди) і небо (голова) — були основними — сферами дочок богині. Такий поділ можна бачити на ряді архайчних артефактів та в орнаментах. Так, на цьому артефакті угро-фінської культури (рис. 1, Перм, VII-VIII ст.) на Тілі Богині розташовані три голівки, які символізують три зазначені сфери.



**Рисунок 1**

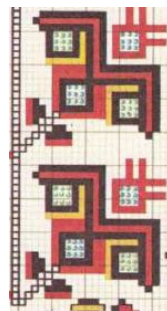
В орнаментах ця трійка могла передаватись трьома ромбами. Так, у цьому буковинському орнаменті (рис.2) три ромби зображені поруч з умовним деревом. Як і дерева, вони передають три сфери Богині-Космосу.



**Рисунок 2**

В архайчній символіці і в орнаментах зустрічається і дещо інша структура символів, що передає Тіло Богині. У цій структурі у сфері живота замість одного жіночого символу (ромбу) розміщено два символи (ромби). Тут кількість сфер залишалась незмінною, але в середній сфері замість однієї розміщували дві богині. Таку структуру символів можна бачити на цьому буковинському орнаменті (рис. 3). З цього та ряду інших орнаментів можна зробити висновок, що зазначені два символи передають двійку грудей, які в даному разі фігурують як богині. На наш

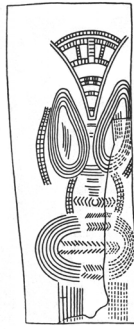
погляд, в цій структурі Тіла Богині, символіка якої передає двійку грудей-богинь, слід шукати джерело орнаментів на рукавах.



**Рисунок 3**

Деяке світло на цю проблему може пролити образ Моравської Богині, що вигравіюваний на бивні мамонта доби палеоліту (мал. 4, Чехія, 20 тис. р. до н.е.). Для його розуміння слід зазначити таке: в уявленнях давніх людей сфери богинь-дочок (підземелля, сфера життя і небо) подібно Богині — Матері в свою чергу ділились на три/сім своїх сфер. Звідси три/сім підсфер в кожній з трьох основних сфер. В образі Богині з Моравії сім овалів в нижній частині передають сідниці Богині і сферу підземелля Космосу. Ця сімка символізує богиню-дочку підземелля. Вище в сфері життя розміщені чотири «драбинки» (чоловічі символи) і три овали (жіночі символи). Овали як і ромби у первісній символіці функціонують як жіночі символи; лише в концентричних фігурах (сім овалів підземелля) вони виступали як сфери взагалі — чоловічі і жіночі). Ці драбинки і овали також утворюють сімку. Ми не будемо приймати до уваги голову (її символіка досить складна, вона передає сім планет і зоряне небо. Див. Причепій 2018, с.51-52). Зупинимось детальніше на аналізі символів живота. Ця сфера, як уже було зазначено, складається з семи символів — трьох еліпсів, що позначають живіт і двійку грудей, і чотирьох «драбинок». Однак у цьому випадку ми не прийняли до уваги той факт, що кожна з грудей складається з п'яти еліпсів. Якщо ж врахувати цей факт, то груди постануть як сімки, утворені з п'яти еліпсів і двох «драбинок», що розміщені обабіч цих еліпсів, тобто кожна з грудей постане як богиня. Отже, в архайчній символіці груди Богині позначались сімками символів, тобто, фігурували як богині-дочки.

Аналогічну структуру символів можна бачити на цій посудині з Месопотамії (рис. 5, 3 тис. до н.е.). Вона, на наш погляд, моделює Космос-Богиню. Нижня і верхня горизонтальні смуги передають підземелля і небеса. (Останні позначені умовними очима, оскільки небеса збігались з головою Богині). На середній сфері (сфері життя і живота) присутні три символи — вертикальний ланцюжок ромбів (живіт) і два круги-груди обабіч, в яких розміщені восьмипелюсткові зірки. Груди тут як і на Моравській Богині фігурують у якості богинь. Це впливає з того, що вони позначені восьмипелюстковою зіркою, яка є символом богині.



**Рисунок 4**



**Рисунок 5**



**Рисунок 6**

Ми умисно привели цей артефакт, оскільки розташування символів на ньому у середній сфері цілком аналогічне розташуванню орнаментів на верхній частині жіночої народної сорочки, яка містить маніжку або погрудки на животі і два великі орнаменти на рукавах. Якщо порівнювати структуру архайчних символів на животі і грудях Моравської богині (рис.4) і артефакті з Месопотамії (рис.5) зі структурою орнаментів на жіночій сорочці (рис.6), то стає очевидним, що орнаменти на рукавах замістили символи на грудях давніх богинь. Цю думку підтверджує також те, що орнаменти на сорочках часто діляться на вузькі та широкі смуги, які аналогічні чоловічим і жіночим сферам в архайчній символіці. Часто в орнаментах широких смуг три, що свідчить про те, що вони передають три жіночі сфери сімки, тобто символізують богиню. До того ж простежується перехід від темних насичених фарбою смуг (на плечі), що символізують підземелля (рис 7), до світлих і менш насичених фарбою смуг, що символізують небеса (ближче до рук).



**Рисунок 7**

Може постати питання, чому орнамент на рукаві відтворює сфери Космосу — від підземелля до небес? Це пояснюється тим, що кожна з богинь, зокрема і богині грудей, були іпостасями Богині Матері. Як і Матір вони ділились на свої сімки і ці сімки (сфери від підземелля до неба) були подібні материнським. Мікрокосм дублював макрокосм. Саме тому орнаменти на рукавах символізують сфери Космосу. Грудям, як органу жінки, що відповідав за життя дитини (поруч з вульвою і головою, в якій виділялись очі) давні люди надали статус богині. Пізніше, очевидно в зв'язку з появою одягу і його трансформаціями, орнаменти, які мали відношення до грудей, були перенесені на рукави одягу.

До цього слід зазначити, що живіт і груди у давній символіці збігались із Сонцем (звідси вираз «сонячне сплетіння»). Ймовірно саме цим пояснюється пишність орнаментів на рукавах.

На підставі викладеного ми прийшли до висновку, що орнаменти на рукавах жіночих сорочок замістили символіку грудей богинь палеоліту і пізніших епох.

**Список використаних джерел:**

1. Причепій Є. Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях. Інститут культурології НАМУ, Київ, 2018.

## **РОБОЧЕК Вікторія Ігорівна**

Аспірант творчої аспірантури

Київський Національного Університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

Інститут екранних мистецтв

Кафедра режисури телебачення;

Викладач каф. аудіовізуального мистецтва та виробництва, КИМУ

Тел.: (067) 401-23-11

777rai@ukr.net

## **ЗАСОБИ ПРОТИДІЇ МАНІПУЛЯТИВНИМ ТЕХНІКАМ ЗМІ**

Сьогодні, у сучасному світі медіа маніпуляція стала щоденним явищем. Зростання кількості інформації та непідготовленість глядачів до критичного сприймання інфоповідомлень робить аудиторію беззахисною перед діями професійних маніпуляторів та відкриває безмежні можливості для цілеспрямованого впливу та проведення інформаційної війни на території України. Тому актуальність дослідження маніпуляцій у засобах масової інформації не викликає жодних сумнівів.

Маніпуляція з використанням медіа та засобів масової комунікації це спосіб впливу, що здійснюється через всі можливі способи контакту з широкою групою інфоспоживачів, що призводить до зміни в об'єкта впливу його власних намірів, бажань, вподобань. А при тривалому впливі до зміни парадигми — глобальному перегляду поглядів та цінностей особистості.

При спланованій маніпулятивній компанії долучають, як правило, декілька каналів впливу потенційно цікавих для обраної цільової аудиторії — пресу (як друковану, так і електронні видання), телебачення, радіо, соціальні мережі, рекламні повідомлення (у тому числі наружну рекламу, контекстну рекламу та ролики в Інтернет мережі). ЗМІ з перших днів свого існування формувало погляди та лобіювало ідеї і рішення, що відповідають ідеологічній потребі держави, або окремих керуючих груп як для певної цільові аудиторії, так і на суспільство в цілому.

Маніпулятивними засобами впливу держави на суспільство через ЗМІ є:

- ідеологія;
- пропаганда;
- агітація.

Маніпуляція через ідеологію це ґрунтовна заміна системи ідей, концепцій, та переконань у певних соціальних груп, класів, громад які спрямовані на закріплення або зміну наявних суспільних відносин. Ідеологічна маніпуляція містить пропаганду та агітацію і є широкомасштабною компанією по інтегруванню певних інтересів у маси.

Маніпуляція за допомогою пропаганди це розповсюдження інформації, ідеї чи позиції для впливу на суспільну думку на користь певної групи, партії чи особистості. Пропаганда, зазвичай, маніпулює шляхом кількості повторювань та чисельності об'єктів розповсюдження.

Маніпулятивна агітація це один із найважливіших засіб впливу на свідомість і настрої широких мас із метою спонукати їх до політичної чи іншої активності, ідеологічна зброя боротьби партій. [1, с. 100-128].

На сьогодні визначено декілька різних рівнів впливу мас-медіа на аудиторію. Згідно з класифікацією що пропонує Дж. Клепер: найпростіше та ефективніше всього відбувається вплив на особистості у яких не має чіткої позиції відносно ідеї що планується інтегрувати.

Виділяють такі рівні сприйняття:

- індивідуальний;
- груповий;
- організаційний;
- суспільний.

Маніпуляція має властивості, що відрізняє її від комунікації чи інформаційного розповсюдження певної інформації — це завжди спосіб психологічного впливу, який спрямований на зміну позиції особи на користь маніпулятора та лишається непоміченою об'єктом маніпулятивного впливу. Маніпуляція свідомістю — це своєрідне панування над духовним станом людей, управління їхньою поведінкою шляхом нав'язування їм ідей, установок, мотивів, стереотипів поведінки, вигідних суб'єкту впливу [2, с. 67-86].

В залежності від потреб та цілей обирається необхідний рівень впливу:

- посилення вже наявних в аудиторії поглядів;
- часткові або незначні зміни поглядів що існують вже в індивіда;
- кардинальна зміна поглядів.

Для кожної цільової аудиторії та необхідного рівню впливу підбирається спосіб, що матиме найбільший ефект. Способи можуть бути як суто психологічними або технологічними. До технологічних методів відносяться всі, що впливають за допомогою аудіовізуальних прийомів впливу, наприклад, заглушенні слів на моментах які на погляд маніпулятора не потрібні для його цілей, та підвищенні звуку на моментах які варто підкреслити, або швидкість подачі інформації підвищити, щоб у глядача не було часу на аналіз змісту, таким чином інформація минає рівень критичної оцінки отриманих даних. До психологічних методів можна віднести вплив "трьох так — аудиторії пропонується три судження, два перших є такими що не викликають сумнівів і якщо аудиторія погоджується з двома з них, вона, ймовірно, погодиться і з третім [3, с. 28- 40].

Також, психологічна маніпуляція може відбуватися, як дослідила Е.Ноель-Нойманн, через "спіралі мовчання". Цей метод працює таким чином, що індивід є більш схильним лишати свої погляди невисловленими, якщо вони не підтримуються більшістю. Перед тим, як відкрито повідомити свою точку зору, особа підсвідомо сканує "клімат" суспільного настрою довкола, якщо ситуація сприятлива і більшість підтримує точку зору індивіда, він матиме більше мотивації та бажання публічно висловитись. Якщо ж ситуація несприятлива — індивід, передчуваючи суспільні санкції за висловлення непопулярної точки зору, найімовірніше, промовчить. На переконання

Е. Ноель-Нойманн, саме ЗМІ, а насамперед телебачення, каталізують дію "спіралі мовчання" [4, с. 65-78]. Також для здійснення маніпуляції використовуються спеціальні способи подачі матеріалу: необхідна інформація подається між двома свідомо

негативним повідомленнями і, таким чином, середню, необхідну маніпулятору, глядач сприймає як позитивну, або навпаки між позитивними, негативну.

Одже, ЗМІ та ЗМК, що здійснюють маніпулятивний вплив на замовлення користуються багатьма інструментами: безперервним інформаційним шквалом що відвертають увагу від головного, фейковими повідомленнями, гучними заявами та суб'єктивною подачею об'єктивних подій. За останні 50 років способи та засоби маніпуляції стрімко розширили арсенал впливу на аудиторію. Професійні маніпулятори краще знають потреби та бажання особистості ніж сама особистість. А це призводить до того, що в більшості випадків маніпулятор більшою мірою керує аудиторією, ніж сама особа. Маніпуляція не сучасною знахідкою, адже інформація у всі часи була потужною зброєю, та лише з розвитком сучасних способів комунікацій та медіа вона перетворилася на інструмент, яким уряди досягають своїх цілей. Для протидії маніпулятивному впливу кожному індивіду треба думати про власну безпеку та розвивати критичне мислення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С.Г. Кара-Мурза. М. : Эксмо, 2009. 447 с.
2. Урнов М. Ю. Эмоции в политическом поведении/ М. Ю. Урнов. М.: Аспект Пресс, 2008. 240 с.
3. Беянин В. П. Речевое воздействие в рекламе / В. П. Беянин. URL: [http://www.psych.ru/biblio/advert/research/belyanin\\_online.html](http://www.psych.ru/biblio/advert/research/belyanin_online.html)
4. Маслоу А. Мотивация и личность / Абрахам Маслоу. СПб.: Питер, 2008. 352 с.
5. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием / Герберт Шиллер // [пер. с англ.; науч. ред. Я. Н. Засурский]. М. : Мысль, 1980. 325 с.



## **ТРИДЦЯТИРІЧЧЯ 1991 — 2021: КУЛЬТУРНО-ФАЗОВИЙ ПЕРЕХІД?**

У сучасній гуманітаристиці культура розглядається як складна багатокомпонентна, багаторівнева, багатофазна система, яка охоплює всі сфери життя *homo sapiens* — людини розумної як індивіда та функціонування різноманітних людських спільнот, колективів, громад і суспільств аж до людства в цілому. Детальніший аналіз показує, що будь-яка фактично наявна сьогодні чи в минувшині культура — від індивідуальної до національної та уявно глобальної — не є однорідною, гомогенною, а являє собою гетерогенний культурний комплекс, культуру культур або систему систем.

Тому існує дуже багато дефініцій культури, які також можна розглядати як певну систему. Зазвичай культура розуміється як загальний парасолевий термін, що охоплює норми та моделі індивідуальної й соціальної поведінки в людських спільнотах, а також знання, вірування, уявлення, вартості, здібності, навички, уміння, закони, звичаї та звички людей у цих спільнотах<sup>65</sup>. Втім, з мого погляду, культура як система може бути найкоротше окреслена як мова та програма людської поведінки (поняття поведінки в широкому сенсі охоплює будь-яку, зокрема пізнавальну, творчу й комунікативну діяльність).

Різноманітні культури можна типологізувати і класифікувати за цілком різними показниками і критеріями. Зовні культури розрізняються географічно (село, місто, регіон, країна), хронологічно (історичні епохи, періоди, етапи) та соціологічно (індивіди та спільноти мікро-, месо- та макрорівня). Втім, кожний новий історичний період не породжує цілком нову культуру, а скоріше трансформує попередню. Процес цієї трансформації структурно нагадує фізичні фазові переходи речовини від одного стану до іншого під впливом зовнішніх чинників, наприклад, танення льоду та випаровування води внаслідок підвищення температури, або внаслідок взаємодії з іншими речовинами.

У гуманітаристиці поняття фазового переходу конкурує з поняттям стадіального переходу, але останній термін асоціюється з лінійним рухом чи то у просторі, чи то в часі, а поняття фазового переходу підкреслює саме зміни в результаті внутрішнього процесу. Крім того, фазовий перехід на відміну від стадіального може бути як незворотнім, так і зворотнім.

Внаслідок культурно-фазових переходів утворюються різні типи культури, які можна вважати фазами чи стадіями загального розвитку культури. Ці культуральні або культурологічні типи можуть поєднуватися всередині будь-якої географічної (просторової), хронологічної (часової) та соціальної (колективної чи індивідуальної) культури.

---

<sup>65</sup> У цій квазі-дефініції я спробував узагальнити окреслення культури в різномовних опціях Вікіпедії. — Ю.С.

На рівні ідіокультур окремих індивідів можна спостерігати фазові переходи в разі еміграції та наступної асиміляції в іншій країні або в разі переміщення сільського населення в міста, набору до війська, отримання вищої освіти тощо. Ці ідіокультурні фазові переходи з одного стану в інший, тобто з одного типу культури до іншого, можуть мати зворотній характер, бо навіть вільно поєднуватися й просто щодня повторюватися в житті окремого індивіда.

На колективному рівні культурно-фазові переходи відбуваються як внаслідок внутрішніх суспільних процесів, наприклад індустріалізації, урбанізації, зміни релігії чи суспільного ладу, так і через зовнішні впливи. Зазвичай вони незворотні, але не цілком скасовують попередні культуральні типи, а утворюють складне культурове нашаровання.

Фізичні фазові переходи по суті є процесами переходу енергії. У сфері людської культури енергія набуває форму інформації, тож культурно-фазові переходи є процесами насамперед інформаційними, а саме процесами утворення, поширювання та використання інформації.

Можна стверджувати, що ми є свідками та учасниками четвертої інформаційної революції в історії людства, революції, яка створює нову, четверту, інформаційну та культуральну фазу та епоху.

**Перша інформаційна революція** — формування людської мови, яка дозволяє фіксувати, передавати та зберігати інформацію в індивідуальній та колективній людській пам'яті: власне, ця революція й створила людину розумну (*homo sapiens*). Водночас ця революція сформувала первинну культуру як системну семіотичну основу людської поведінки та утворила дихотомію культури та природи.

**Друга інформаційна революція** — винайдення тривких засобів візуальної фіксації й зберігання інформації, насамперед письма: ця революція уможливила формування цивілізацій, класових суспільств та держав. Виникла внутрішня дихотомія культури: первинній культурі, що поширюється усними вербальними та невербальними способами та фіксується в пам'яті, протистала культура письмова, сільській та кочовій — міській, магічній — релігійна. Таким чином культура поділилася на культуру та цивілізацію. Фіксована цивілізаційна культура уможливила поступ людства, але й призвела до відчуження письмової культури від людини. Почалася фіксована історія людства.

**Третя інформаційна революція** — винайдення та поширення друку, що дозволив масове розповсюдження інформації, яке своєю чергою посприяло створенню масового виробництва й так званого масового суспільства, а також переходові європейської, а згодом й інших цивілізацій на «модерний» етап культурного розвитку, позначений розвитком математизованих точних наук, технічним прогресом та усамостійненням мистецтва. Зазначмо до речі, що «масовізація» суспільства дала людству не тільки «повстання мас» та зниження пересічного культурного рівня, а й загальнодоступну медицину, освіту, професійну культуру та мистецтво.

Нарешті, звернімося до сучасності. Період від 1991 до 2021 року — досить унікальна доба не тільки в історії України, яка відзначила тридцятиріччя своєї державної незалежності, а й у всесвітній історії. Відомо, що історики частенько кажуть про «довге» історичне XIX століття, яке відкрилося початком Великої французької революції 1789 року та закінчилося вибухом першої світової війни 1914 року, а також про «коротке» XX століття, що протривало від 1914-го до 1991 року,

скінчившись остаточним колапсом СРСР, керованого з Москви «соціалістичного табору» і світового комуністичного руху та припиненням першої світової «холодної війни».

Тож 1991 року — умовно кажучи — розпочалося «довге» історичне ХХІ століття, а разом з ним і нове, третє, тисячоліття християнської ери. Треба сказати, що для цього твердження є чимало підстав, бо саме в цей період відбувається **четверта інформаційна революція**, пов'язана з цифровізацією та комп'ютеризацією всіх сфер економіки та культури, розвитком мобільного зв'язку, інтернету, віртуальних соціальних мереж, революція, яка розпочинає створення глобального віртуального світу з єдиними стандартами, тобто розпочинає формування єдиної глобальної надцивілізації.

Втім, до 2020 року четверту інформаційну революцію можна було більш-менш ігнорувати: наприклад, у багатьох, навіть розвинених, країнах можна було вести активну економічну та культуральну діяльність, перебуваючись без комп'ютера та мобільного телефона за допомогою звичайної паперової пошти, телебачення, стабільної телефонії та факсимільних повідомлень.

Переламним пунктом стала пандемія 2020 року, точніше — реакція на цю пандемію з боку держав та суспільств, які погодилися на тривале чи навіть постійне обмеження масового людського спілкування у реальному фізичному просторі, а користування засобами «віртуального світу» стало фактично обов'язковим для всіх, хто не бажає потрапити на маргінес суспільного життя.

Разом з цим виявилось, що електронні засоби дистанційного віртуального індивідуального та колективного спілкування, наприклад, відома сервісна програма для організації дистанційних відеоконференцій «Zoom» та інші засоби відеотелефонії наразі є недостатньо розвиненими й не можуть задовольнити потреб спеціалізованого спілкування.

Тож поки що тенденція «демасовізації» суспільства, що відбувається за рахунок віртуалізації та «мережевізації», незважаючи на практичну неможливість послідовного опору цій тенденції, наражається на суттєві об'єктивні перепони: електронна культура на цей момент не має змоги цілком замінити друковану та й усю колективно-масову культуру.

Втім, можна припустити, що так само як письмо не скасувало усного спілкування, а друк не скасував письма, також і електронні інформаційні засоби та відповідні системи суспільного функціонування у подальшому розвитку якимсь чином поєднуються з досягненнями попередніх інформаційних епох.

Завважмо, що фази інформаційного розвитку людства або інформаційні епохи є водночас етапами розвитку людської культури і мистецтва — **культуральними та мистецькими фазами й епохами**.

За первісної, ритуально-магічної, культуральної епохи, усі мистецтва не відокремлювалися одне від одного, вони були частиною ритуалів та засобами первісної магії.

У додрукових цивілізаціях з'являється розподіл мистецтв, зокрема на статичні (умовно просторові й візуальні архітектура та живопис) та динамічні (аудіовізуальні й часові). Постає синкретичне перформативне (виконавське) часове мистецтво слова, танцю, співу та гри на інструментах, з якого поволі відособлюються окремі види часових мистецтв. Публічне колективне мистецтво цієї епохи і зовнішньо, і внутрішньо пов'язане з релігією.

У «Гутенбергових» колективно-масових суспільствах, мистецтва унезалежнюються та усаможийнюються як окремі види людської діяльності, сказати б, «абсолютизуються». Відбувається музеєфікація живопису. Писані поезії прочитуються не тільки вголос, а мовчки як тексти. Театр дедалі більше розподіляється на драматичний та музичний. Постає так звана «абсолютна» музика з окремою сферою музичної культури та музичної індустрії, яка своїм віртуальним характером готує появу кінематографу. Мистецтво бере на себе функції так званої світської релігії.

Фазовий перехід до четвертої культуральної епохи розпочався ще на зламі ХІХ — ХХ століть з появою кінематографу, механічного, а згодом електрично-магнітного звукозапису, електричних комунікаційних засобів (телефон, радіо, телевізія) тощо. Сучасна інформаційна епоха уможлиблює електронне збереження та відтворення будь-яких аудіо-, відео- й текстових файлів. Поволі змінюється вся структура продукування, поширювання та споживання артефактів або мистецьких об'єктів крізь інтернет і соціальні мережі.

Віртуалізація мистецтва спричинює розмивання кордонів між статичними та динамічними мистецтвами. Записана та відтворювана музика набуває предметності та стає доступною для індивідуального споживання. Візуальні статичні мистецтва, навпаки, функціонують у формі різноманітних перформансів.

Процес фазового переходу дедалі пришвидшується: з'являються нові форми мистецтва, а мистецтво ХХ — початку ХХІ століття нестримно музеєфікується у прямому та переносному сенсі. Перспективи подальшого розвитку мистецтва виглядають неоднозначними й набагато менш визначеними, ніж під час 1990-х років. Зазначені проблеми зачіпають увесь світ, але в кожній країні вони стикаються зі специфічними проблемами та виявляються по-різному.

## **УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ: ПЕРЕТИН КОНТЕКСТІВ**

Актуальність дослідження українського мистецтва ХХ-ХХІ століття несе у собі широке коло питань, що стосуються не лише історії та теорії мистецтва, а й суспільно-культурної проблематики, де складно перетинаються та доповнюють одного особливості становлення української держави, яка отримала Незалежність лише у 1991 році, протиріччя національно-суспільного досвіду, в якому і у ХХ столітті, і в роки Незалежності однією з наскрізних поряд зі національним самоусвідомленням в просторі світової культури, залишається тема впливу ідеології на творчу свідомість, залежність розвитку мистецтва від суспільно-політичних змін та коливань. Неврахування особливостей цього контексту не лише збіднює зміст художніх явищ, а й часто викривлює його, залишаючи за межами наукових інтерпретацій його засадничі ідейно-художні складові.

Тим більше, що на розвиток української культури та мистецтва політичні аспекти впливали та продовжують впливати найбезпосередніше. Розірвана між різними державами, Україна на хвилі революції 1917-1920 років вперше після майже трьохсотрічного небуття отримала визначений територіально-адміністративний статус у формі УРСР, в середині століття (з 1939- 1944, коли були приєднані Галичина, Закарпаття та Буковина, а у 1954 до складу УРСР увійшов Крим) відбулося історичне об'єднання українських земель, які по суті тільки з цього часу почали розвиватися у єдиному культурно-суспільному просторі. Особливістю поступу українського мистецтва стали різноспрямованість протягом першої половини століття художніх орієнтацій Східних та Західних земель, де Схід знаходився під впливом російського мистецтва, а після революції був залучений до радянського художнього проекту — від авангарду та бойчукізму до соціалістичного реалізму, тоді як Захід перебував під впливом різних європейських шкіл та течій, по-своєму розробляючи ідеї європейського модернізму. Спільними ж для всієї української культури залишалися завдання національного відродження, які попри утиски та впливи зберігали своє значення протягом століття в різних соціокультурних умовах розвитку суспільства. Серед особливостей культурно-художнього поступу — регіональність, наявність кількох художніх центрів — Київ, Харків, Львів, Одеса, Ужгород, Чернівці..., кожний з яких має свій, відмінний від інших культурний досвід, свій національний склад, свої традиції та художньо-естетичні орієнтації, що попри нівелюючий вплив радянської ідеології збереглися донині. Непроаналізований з розпадом СРСР та утвердженням Незалежності, цей досвід дається взнаки суспільною напругою, потребує дискусій та обговорення, де саме мистецтво виступає індикатором регіональних відмінностей та каталізатором тенденцій порозуміння та об'єднання.

Серед проблем дослідження українського мистецтва — окреслення та дослідження вимірів та змістів національних традицій. Їхнє визначення та формалізація почалася, як відомо, на межі ХІХ-ХХ століть, але через суспільно-

історичні катаклізми, що переживала культура, залишилися не завершеними. Звідси — консервативність культурних орієнтирів, де саме минуле постає втіленням національних цінностей, ідеологічна маніпуляція спадщиною, що на кожному етапі розвитку країни стає джерелом нових політичних міфів, невизначеність українського культурно-мистецького простору, чий обшир та складові і досі залишаються в колі дискусій. Через відсутність в країні музеїв сучасного мистецтва та недостатньої представленості в експозиціях творів ХХ-початку ХХІ століть напрямки та явища його новітньої історії не лише складно входять у суспільну свідомість, а й нерідко інтерпретуються як « порушення традицій», « невідповідність національним цінностям». Між тим, тісно пов'язане із сучасним життям, « нове українське мистецтво» виступає закономірним етапом національного художнього розвитку, що віддзеркалює особливості вітчизняного суспільно-культурного контексту, у свій спосіб інтегруючи його минуле та теперішнє.

Своє особливості має в українському мистецтві і тема інтерпретації західного / міжнародного культурно-художнього досвіду. Через історичні колізії протягом ХХ століття зарубіжні контакти то активізувалися, то припинялися, на десятиліття відокремлюючи українське мистецтво від широкого світового простору. На цьому шляху українське мистецтво то відігравало роль інтерпретатора західних течій, котрі отримували тут свої, часто досить своєрідні версії, то висувало художників, що перекодовували обшири світової образотворчості (К. Малевич, В. Татлін), формували нові художні мови (О. Архипенко, О. Екстер, С. Делоне), змінювали уявлення про окремі види мистецтва, вводячи у культурний контекст нові теми та естетичні формати (Б. Михайлов). Розглядаючи сьогодні українське мистецтво у різноманітті його явищ та індивідуальних авторських пропозицій, в ньому протягом ХХ-початку ХХІ століття можна знайти аналог майже всім західним художнім стилям та напрямкам — від стилю модерн, через кубізм, футуризм, конструктивізм до гіперреалізму, концептуальних практик та нових медіа. Однак при зовнішній близькості до відповідних західних явищ їхній зміст та роль в Україні нерідко є відмінним від аналогів. Адже виникали вони в іншому культурно-мистецькому та суспільно-політичному контексті, виростали з інших традицій та іншого досвіду. Їхнє сприйняття та авторська інтерпретація йшли тут складними, опосередкованими шляхами, наповнюючись національними, регіональними, індивідуальними уявленнями та естетичними вартостями. Звідси — різні версії стилю модерн, серед яких можна побачити орієнтації на східно-європейську сецесію, інтерпретації ідей російського «Мира искусства» та модель нового національного мистецтва (Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук). Звідси — дві версії футуризму, де в одній — бюджетянській, українська складова доповнювала загальноросійську ідею оновлення мистецтва через актуалізацію вітально-архаїчних сил, та інша — на чолі з М. Семенком, в якій українська культура мала звільнитися від патріархальної провінційності, стати урбаністичною та сучасною. На особливостях суспільно-політичного контексту ґрунтувалися й особливості самого українського модернізму, де на відміну від західного велику роль відігравало національне самоусвідомлення, утвердження українського мистецтва як самостійного та самобутнього «суб'єкту» загальнохудожнього поступу. А разом й парадоксальність « українського постмодерну», що у протизахідному полемізував не з модернізмом та його напрямками, які в українському мистецтві загалом були не відрефлексовані та невизначені, а з соцреалізмом, протиставляючи його дидактиці, пропагандистській

ідеологічності та псевдореалізму авторську фантазію, вільну еkleктичність, іронію та гротесковість.

Аналіз українського мистецтва XX-XXI століття — одне з головних завдань вітчизняного мистецтвознавства, що передбачає залучення різних методів дослідження та інтерпретації (історико-хронологічний, контекстуальний, компаративістський та ін.), які так чи інакше мають бути спрямовані на окреслення своєрідності його простору, де перетинаються різноспрямовані тенденції, що віддзеркалили парадоксальність доби.

## СОКОЛ Олександр Вікторович

доктор мистецтвознавства, професор

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

<https://orcid.org/0000-0001-9176-9605>

## ДО МЕТОДИКИ КЛАСИФІКАЦІЇ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ПОНЬЯТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ

### КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ

1. **Зміст твору:** психологічний образ світу (буденний, міфологічний, естетичний, науковий, анти-образи світу), предмети, сфери, образи відображення — простір, час, рух, темперамент, відчуття, сприйняття, переживання, мислення, воля, дія, поведінка, спілкування.

2. **Тематизм** — жанр: трагедія, епос, драма, комедія, лірика, ритуал, обряд..., пісня, танець, марш, гімн і т.і.

3. **Гармонія, лад:** діатоніка, хроматика, мажор, мінор, політональність, поліладовість, серійність, сонорність...

4. **Фактура:** одноголосся, багатоголосся, гетерофонія, гомофонія, поліфонія, їх сполучення; сонорність, алеаторика, стохастика, кластери...

5. **Формотворення:** повторення, репризність, варіантність, варіаційність, розроблення, контраст, конструкція...

6 **Ремарки-образи і ознаки образів.**

7. **Цільність, органічність — зміст + жанр + стиль + форма.**

### ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ (матричний метод)

1. Виконавець враховує усі вимоги, властивості і сторони композиторського стилю. Далі нами більш детально розглядаються деякі з них — як приклади. І особливо — специфічно виконавські засоби. Числа у скобках (256), або на верхніх строчках вказують на число можливих окремих ремарок або комбінацій ремарок-образів (відтінків), якщо їх навіть немає у ремерках композитора. Причому, справа наліво вони приблизно розміщені за мірою зростаючої експресивності.

### ТЕМПО-МЕТРО-РИТМ

Число 16 в таблиці означає число варіантів різних темпів по одному, по 2, по 3. Крім того, враховуються прямі, зворотні і мішані варіанти послідовності понять (напр. Moderato-Adagio. Adagio-Moderato):

1. Moderato -----	5. Allegro	11. Moderato-Adagio-Allegro
2. Adagio	6. Allegro-Moderato	12. Moderato-Allegro-Adagio
3. Adagio –Moderato	7. Moderato-Allegro	13. Adagio-Moderato-Allegro
4. Moderato — Adagio -----	8. Allegro-Adagio	14. Adagio-Allegro-Moderato
	9. Adagio-Allegro	15. Allegro-Moderato-Adagio
	10. Adagio-Moderato	16. Allegro-Adagio-Moderato



Число взаємодій ремарок пунктів 4-8 є безграничним — композиторським і виконавським.

...	...	...	...	...	16	4	1
Поліритмія, поліметрія.	rubato	giusto	acceler.	riten.	Allegro	Adagio	Moderato
8	7	6	5	4	3	2	1

(справа — наліво йде насичення експресії, виразності)

1. Помірно. Моноритмічно (рівномірно).
2. Повільно.
3. Швидко.
4. Уповільнюючи.
5. Прискорюючи.
6. Вільно. Рівномірно. Точно.
7. Змінюючи темпо-метро-ритм.
8. Поліритмія. Неоднорідність ритмічних фігур. Поліметрія.

#### **ДИНАМІКА (експресивність зростає справа — наліво), (256 варіантів)**

128	64	32	16	8	4	2	1
Артик. динам.	Контр. динам.	Проц. динам..	Лінеар.. дннам.+ філірув.	Рівна динам.	F...	P...	mp, mf

#### **ДИНАМІКА**

1. Меццо-піано. Меццо-форте,
2. Динаміка групи піано (+ morendo).
3. Динаміка групи форте.
4. Рівна динаміка (без нюансів, senza nuances).
5. Лінеарна динаміка (+ філірування).
- 6.. Процесуальна динаміка.
- 7 Контрастова динаміка.
8. Артикуляційна динаміка

#### **АРТИКУЛЯЦІЯ (512)**

512	256	128	64	32	16	8	4	2	1
Temper, Вібрато	Giusto	Rubato	Trem.	Filare	Gliss.	Marc.	Tenuto	Legato	Stacc.

#### **АРТИКУЛЯЦІЯ**

1. Стакато.
2. Легато.
3. Тенуто.
4. Маркато (підкреслено, виділяючи).
5. Глісандуючи.
6. Філіруючи тони.

7. Тремолоючи.
8. Вільно в темпо-метро-ритмі.
9. Точно в темпо-метро-ритмі.
10. Темперовано, вібрато.

#### ФАКТУРНІ (ОРКЕСТРОВІ) ПЛАНИ

Бас	Педадь	Супровід (виклад)			Контра пункт	Мелод.	Багато- голосся	Одногол.
		Фіг.	Акомп.	Хор				

1. Одноголосся.
2. Багатоголосся.
3. Мелодія.
- 4.. Контрапункт.
5. Супровід: хоральний (5), акомпанементний (6), фігурований (7).
8. Педадь.
9. Бас.

#### ГАРМОНІЯ (128 варіантів)

128	64	32	16	8	4	2	1
sonore	Політон.	Alfa+	Beta -	Модуляц.	Однотон.	Міnor	Мажор

1. Мажор.
2. Міnor.
3. Однотональність.
- 4 Модуляції.
5. Понижені значення звуковисоти.
6. Підвищені значення звуковисоти.
7. Політональність.
8. Сонорність.

#### ОРКЕСТРАЛЬНІ (ТЕМБРОВІ) ПЛАНИ (4096 варіантів)

Ударні	Legni	Archi	Fiatti
solo. ens. tutti	solo. ens. Tutti	solo. ens. tutti	solo. ens. tutti

1. Дерев'яні духові інструменти (соло. ансамбль, tutti).
2. Струнні (соло, ансамбль, tutti).
3. Мідні духові (соло, ансамбль, tutti).
4. Ударні (соло. ансамбль, tutti).

На основі наших прикладів роботи з поняттями, можливим є пізнання їх структури в творах конкретного стилю і застосування в музичному виконавстві та композиторській творчості.

## **СОКОЛЮК Людмила Данилівна**

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ,  
член-кор. НАМ України  
<https://orcid.org/0000-0002-9564-8672>

### **АБСТРАКЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ДР. ПОЛ. XX СТ.: РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Абстрактне мистецтво — феномен у світовій художній культурі XX ст. Вступаючи в боротьбу з академізмом, представники цього художнього напрямку ще в 1910-х рр. виступали з гучними заявами, що часи реалізму минули, а замінити його має абстракція. Утім, як показала практика життя, класичні традиції, оновлюючись, пройшли випробування часом. Абстрактне мистецтво як мистецтво ідей, рухаючись протягом XX ст. без курсу, вказаного певною традицією, ставило перед собою все нові, ще не розв'язані завдання, створювало нові традиції, впливаючи на інші напрями, які стикалися з ними в інтерактивному полі художньої культури XX ст.

Абстрактне мистецтво українських мистців перш. пол. XX ст. (О. Екстер, К. Малевич, В. Єрмілов, деякі твори В. Кричевського і Б. Косарева), вийшовши за межі матерії, було породжене часом революційних перетворень в суспільстві і «жило» майбутнім. Дискредитоване і заборонене за сталінських часів, в нових історичних умовах др. пол. XX ст. воно знову починає мобілізувати сили, переосмислюючи проблематику «першої хвилі» і реагуючи на сучасну культуру і державний устрій. Спроби переосмислення здобутків першої третини XX ст. характерне для всього європейського мистецтва після закінчення Другої світової війни і перемоги над фашистською ідеологією. Утім, в тоталітарній державі, якою залишався СРСР, що включав і Україну, в культурній сфері «залізна завіса» продовжувала бути нездоланною перепорою в ознайомленні українських мистців з новими явищами в художньому житті Європи.

Дещо інша обстановка склалася хіба що на Закарпатті, приєднаному до Української РСР лише в 1946 р. Тут не переривалися зв'язки з Угорщиною, Чехословаччиною, Румунією, Польщею і утворилися більш сприятливі умови для проявів інакомислення, хоча тиск на мистців за «формалізм» і «український буржуазний націоналізм» невдовзі і тут почав набирати все більшої сили. І вповні закономірно, що серед перших українських мистців, хто звернувся до абстракції, що в 1950-і рр. починала сприйматися як символ свободи творчості, виявилися художники із Закарпаття — П. Бедзір та Є. Кремницька. Абстрактні твори П. Бедзіра відзначаються віртуозністю, пульсуючими ритмами. Його серія робіт «Оп-арт» і в чорно-білому виконанні, побудованих на тонких градаціях чорного і білого, і в кольорі, начебто нагадуючи про пошуки «батька» оптичної ілюзії В. Вазарелі, демонструють зовсім інші принципи, пов'язані з місцевою художньою традицією, народним мистецтвом краю. Абстрактні твори Є. Кремницької відзначаються на диво тонко знайденими кольоровими відношеннями, своєрідною декоративністю.

По суті і Галичина з центром у Львові, опинившись в лещатах радянського тоталітаризму з початком Другої світової війни в 1939 р., не поривала повністю з європейським художнім простором. Мистці з європейською художньою освітою

залишались справжнім авторитетом для учнів післявоєнних років, які свій творчий шлях проходили в 1950-і рр. Найяскравіший представник цієї плеяди, в творчості якого абстракція посіла основне місце, — Карло Звіринський, відомий своїм висловом, що одне яблуко Сезанна вартує значно більше, ніж увесь соціалістичний реалізм. Його абстрактні твори відзначаються самотутньою декоративністю, стриманою холодною кольоровою гамою, приглушеним колоритом, різноманіттям мотивів.

Захоплення абстракцією не оминуло і Київ. Жага до осмислення ідей раннього авангарду з його культом епатажу, духовних можливостей мистецтва в теорії основоположника ліричної абстракції В. Кандинського, творчих досягнень засновників геометричної абстракції К. Малевича і П. Мондріана — нове в умонастроях творчої мистецької молоді 1950-х — 1960-х рр. в українській столиці. Серед найбільш активних експериментаторів — В. Ламах і Г. Гавриленко, в творчості яких протягом цього першого десятиліття др. пол. XX ст. абстракція займає досить помітне місце. Вони шукають власний шлях. Гавриленка, наприклад, у мондріанівській геометрії не влаштовує щільність кольору. В абстрактних акварелях українського мистця колір вібрує, розчиняється в хисткому просторі.

Серед київських авангардистів 60-х — 70-х рр. особливе місце посідає живописець О. Дубовик, який ще тоді, рішуче порвавши з офіційним фігуративним мистецтвом, зайнявся експериментами з формою і символікою кольору, наближуючись до винайдення знаку — ієрогліфу, віддавши перевагу свободі творчості, хоч і більше 20-ти років мистець був позбавлений можливості брати участь у виставках. В його абстракціях простежуються ремінісценції давніх культур, що продовжують жити в нашій підсвідомості.

В художній культурі Харкова повернення до експериментів з абстракцією в перш. пол. 1960-х відбувалося в умовах реформи мистецької освіти, пов'язаної зі зміною профілю в тодішньому Харківському художньому інституті — переходом від суто художнього на художньо-промисловий напрям. Необхідність відновлення формальних пошуків, звернення до абстракції вимагала сама система викладання у цій галузі, що і розпочало здійснюватися в навчальній практиці студентів з поверненням відлученого від роботи ще в 1930-ті рр. авангардиста В. Єрмілова і запрошенням фахівця з Вижниці — В. Білика, хоч це і викликало шалений спротив серед адептів соціалістичного реалізму в харківському виші.

З посиленням брежнєвської реакції в 1970-ті рр., репресіями, розгорнутими проти української творчої інтелігенції в цей період, звернення до абстракції в експериментах українських мистців призупинилося в різних регіонах. У період розпаду Радянського Союзу, що все очевидніше окреслювався у др. пол. 1980-х рр., були здійснені вже офіційно дозволені нові творчі стратегії для мистців, зокрема спрямовані на кореляцію візуального і смислового в живописі. Посилюються зв'язки із зарубіжним досвідом. Все більшу зацікавленість викликає абстрактний експресіонізм Д. Поллока.

Відхід українських мистців від наративу найяскравіше продемонстрували представники мистецького угруповання «Живописний заповідник» у Києві, які працювали з базовими основами живопису, їхнім відтворенням в абстракції, Предметом живопису стає сам живопис, процес його творення, Увага зосереджується на кольорі, структурі, площині. Абстракція розглядається як одна з необхідних радикальних форм у змінах мистецького мислення, відповідного часові, як рух до «чистої ідеї», що розширює картину світу, вводячи до образотворчості те, що

раніше існувало поза предметно-реальним світом.. Переосмислюється самі способи накладання фарб, завдяки чому поверхні можуть бути як пастозними, сповненими яскравого світла (Т. Сільваші, А. Криволап, П. Лебединець), так і прозоро-монохромними (М. Кривенко, О. Животков) тощо.

У пошуках «чистого живопису» шляхом звернення до абстракції у період кін. 1980-х — поч. 1990-х рр. відзначилися і представники інших регіональних шкіл — в окремих творах одесити В. Цюпко, О. Стовбур, В. Сад, львів'янин В. Бажай, ужгородець Т. Табак. Ще раніше зацікавленість абстракцією проявилася в творчості одеської художниці Люди Ястреб, яка відійшла в інший світ ще 1980 р. В її абстрактних композиціях колір і світло породжували не лише на диво витончену декоративність, а і зашифрованість смислів.

Розвиток абстракції в сучасному українському образотворчому мистецтві продовжується. З'являються все нові «відтінки» цього напрямку. Представником «органічної абстракції» нині виступає львів'янин Я. Качмар. Його тактильні поліхромні експерименти кін. 1980-х — поч. 1990-х рр., продемонстровані на виставках в Європі, супроводжувались авторськими музичними імпровізаціями на саксофоні, являючи синтез мистецтв за доби джазу, з різкими змінами ритму, тональною полярністю. На межі XX — XXI тисячоліть і понині пошуки «чистої форми» в абстракціях Я. Качмара включають «пробіли чистого полотна і локальні партії кольору», що сприймаються як своєрідні метафори енергетичних полів.

Тема потребує подальшого більш поглибленого вивчення.

## **КЛАСИФІКАЦІЯ КОНТРАФАКТУАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК**

**Тези:**

1. **Контрфактуальні художні практики.** Контрафактуальне мислення — це поняття в психології, яке передбачає схильність людини створювати можливі альтернативи життєвим подіям, які вже відбулися; те, що суперечить тому, що сталося насправді. Контрафактуальне мислення — це, як стверджується, протидія фактам. Ми також можемо визначати їх, як фікціональні художні практики. Контрфактуальні практики працюють з передбаченням не технологічного майбутнього, а скоріше з соціально-політичними структурами, а також історичним наративом.
2. **Функції контрфактуальних художніх практик:** 1. ревізіонізм;; 2. субверсія; 3. конспірологіка; 4. коагуляція; 5. антиципація; 6. апропріації; 7. альтер-его; 8. гіперація; Перша класифікація КХП. Опис методології і розгляд на прикладах.
3. **Антиципаторний принцип.** Антиципаторний принцип не можна вважати повністю фікціональним, оскільки ми не можемо стверджувати, чи є проєкт контрфактуальним, адже ми не знаємо майбутнього. Можливо, все збудеться і тоді проєкт ретроспективно можна буде не вважати фікціональним. Але допоки ми перебуваємо в стані “ще-ні” майбутнього, потенційна і віртуальна сила проєкту даного типу зберігається.
4. **Функція “субверсії”, як метод протидії цензурі.** Розгляд проєкту “Fag Fighters” польського художника Кароля Радзішевського. Вулична гей-банда «Fag Fighters» вирішила втілити в реальність страхи право-клерикальної консервативно налаштованої громадськості, довівши фантазм небезпеки до абсурду. Група була організована ще в 2007 році. Питання, яке було поставлене на початку звучало так: Що, якби представники ЛГБТ були б дійсно небезпечною силою, в якій їх звинувачують?

## **ТАРАНЧЕНКО Олена Георгіївна**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри української музики та музичної фольклористики (Київ)

<https://orcid.org/0000-0002-8038-8927>

### **КОМПОЗИТОР ВОЛОДИМИР ГРУДИН: ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦІЇ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ**

Створення сучасної стратегії цілісного осмислення історії української музики ХХ — початку ХХІ століть — одне з найважливіших завдань музикознавчої науки. Наукова результативність здійснення цього завдання пов'язана з оновленням методологічного й методичного інструментарію, розробкою ефективної моделі аналізу такого багатоскладового процесу й, відповідно, з розширенням арсеналу інтерпретаційних підходів та прийомів.

Останнім часом вектор музикознавчих зацікавлень у даній царині помітно спрямовується в аналітичну сферу персонологічних досліджень, наукової біографіки. Така зміна наукового «оптичного окуляра» із опорою на міждисциплінарний досвід (філософії, літературознавства, культурології, герменевтики) дозволяє крізь призму життєтворчості композитора наблизитись до пізнання сутнісних внутрішніх закономірностей та механізмів розгортання української музики ХХ ст. У цьому сенсі гостро актуальною є потреба відновлення «вирваних сторінок», вилучених чи призабутих імен та явищ, які були викреслені з історії української музичної культури ХХ ст. внаслідок заборон, ідеологічних кліше та упереджень.

До таких імен належить композитор Володимир Грудин (1893-1980). Нині його творчість мало відома музичному загалу. Проте в 1920ті-40ві роки його постать була однією з помітних у музично-творчому середовищі Києва. Автор численних різножанрових композицій, він перебував в центрі мистецького життя України. В тогочасній пресі його ім'я згадується у одному ряду з провідними композиторами М. Вериківським, П. Козицьким, Ф. Надененком, В. Косенком. Більшість опусів В. Грудина схвально оцінювалась сучасниками, а найзначніші з них пов'язувались із новітніми пошуками і досягненнями тогочасної української композиторської школи, зокрема, у сфері камерної музики. Під час II Світової війни В. Грудин виїхав з Києва до Львова, згодом до Франції, а далі емігрував до США, де помер у 1980 році (цими обставинами пояснювалось замовчування постаті митця). Там дотепер зберігається особистий архів композитора, який, на жаль, є поки що недоступним. Проте з джерельних матеріалів, виданих в українській діаспорі відомо, що в роки еміграції В.Грудин відзначався потужною педагогічною, виконавською, музично-критичною працею. Не менш значною й різноплановою була його композиторська діяльність. Це визначило важливе місце митця в культурному житті української громади в США, значущість внеску в поширенні національної ідеї за кордоном.

В Україні відновлення інтересу до творчості В. Грудина після років забуття припадає на початок 1990х років, коли ім'я композитора знову можна було віднайти в довідниках та у вигляді згадки чи посилань на факт існування окремих творів на сторінках посібників з історії української музики. Згодом увага до спадщини В.

Грудина посилилась у зв'язку із зацікавленістю постатями композиторів так званого «другого плану», чия діяльність опинилась «в тіні крупних митців-класиків».

Між тим, дослідження спадщини В. Грудина, укладання його біографії утруднюється через обмеженість архівних матеріалів, нотних видань. Відомості та згадки про В. Грудина, розпорошені у довідковій та енциклопедичній літературі, рясніють неточностями та численними знаками запитань. Особливо це стосується київського періоду діяльності композитора. Тож процес реконструкції біографії митця включає ряд необхідних етапів. Зокрема, пошук й систематизацію біографічних фактів, джерельних матеріалів, свідчень сучасників, віднайдення й аналіз наявних нотних видань та спробі створення на цій основі моделі «зовнішньої» та «внутрішньої» біографії В. Грудина. Такий процес передбачає обов'язкове розкриття об'єктивних та суб'єктивних факторів становлення й розгортання життєтворчості композитора. Серед них — особливості культурно-історичної доби на певному конкретному етапі формування індивідуальності митця, особистісно-психологічні чинники, світоглядні позиції, естетичні орієнтири тощо.

Зібрані в результаті архівних пошуків факти, окремі твори композитора з нотних колекцій бібліотек Києва, матеріали доступних прижиттєвих періодичних видань, а також зафіксовані нечисленні спогади сучасників В. Грудина дозволяють в першому наближенні реконструювати маловідомі віхи біографії митця. Її періодизація схематично укладається у наступні етапи:

- 1893-1908 — роки дитинства і навчання, початок занять музикою.
- 1914-1923 — вступ до Одеської консерваторії по класу диригування та фортепіано, а згодом навчання у Київській консерваторії (клас композиції Р. Глієра та Б. Лятошинського).
- 1924-1941 — розгортання композиторської, концертно-виконавської педагогічної і музично-громадської діяльності; активна участь в АСМ, а згодом у роботі Спілки композиторів України.
- 1942-1980 — період життя і творчості в умовах еміграції.

Важливі етапні твори, написані в київський, а також у наступний період життєтворчості В. Грудина, постають як вагомі факти біографії митця. Серед них — симфонія, три оркестрові сюїти, три концерти для фортепіано з оркестром, балет «Алла в дзеркалі» (за мотивами казки Л. Керолла), два фортепіанних тріо, цикли 12 етюдів, 12 прелюдій, поеми, сюїти, дві токати для фортепіано, твори для скрипки та віолончелі, цикли романсів, дві Японські сюїти для голосу з фортепіано, обробки українських народних пісень.

Дослідження спадщини В. Грудина й подальша реконструкція етапів його біографії дозволять не тільки ввести до наукового та концертного обігу музику композитора, увиразнити його творчий портрет, а й сприятимуть глибшому пізнанню мистецького процесу в Україні періоду 1920х-40х років.



## **ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ДЕТЕРМІНІЗМ: ПРОЕКТ НОВОЇ ЛЮДИНИ У НАУЦІ ПРО КУЛЬТУРУ**

Існують сотні визначень культури, проте, всі вони так чи інакше обігрують одну з дихотомій (або, подеколи, й заразом дві): «варварство/безкультур'я — культура» та «природа — культура». Низка визначень, що тяжіють до першого з означених «смыслових полюсів», керуються аксіологічним виміром при окресленні феномену культури. Вони за замовчуванням передбачають, що «культурою» ми позначаємо певну метацинність. Таке тлумачення неминуче призводить до зближення сфер культури та мистецтва. Крізь призму другої з зазначених дихотомій культура постає певним модусом, способом життя. Ця інтерпретація, своєю чергою, розкриває антропологічний аспект культури як феномену. Обидва аспекти, так чи інакше, вказують та людиновимірність як властивість речей, інтеракцій та явищ або, перефразовуючи, мають своєю вихідною точкою людиноцентризм. Останній став одним з улюблених об'єктів критики в науковому (не тільки гуманітарному) середовищі протягом останніх кількох десятиліть. Цю критику умовно можна окреслити поняттям постгуманізм у широкому значенні слова. Поява такої світоглядної перспективи значно підважила позиції науки про культуру, оскільки оскаржила релевантність засадничих для неї дихотомій.

Однією з порівняно нових версій постгуманізму є технологічний/медіа-детермінізм або новий матеріалізм. Технологічний детермінізм особливо стрімко почав набирати прихильників у 90-ті рр. ХХ ст. як реакція на радикальні ідеї пізнього постмодернізму. Зокрема, медіа-детермінізм реактуалізував дискусію щодо дуалізму природи та людини, яка в рамках постмодернізму була витіснена критикою репрезентації, а також різноманітними де-/конструктивістськими проектами [11, с. 30–31]. Парадоксально, але повернення до дискусії термінів, у яких традиційно відбувалась постановка питання про культуру як таку (що ми вже зазначали вище) стало можливим саме завдяки теоретичному підходу, для якого культура завжди є похідним продуктом, таким собі ефектом спричиненим існуванням та використанням певного медіуму.

Прикметно, що риторика представників цієї нової версії матеріалістичного детермінізму будується не на запереченні власне людського (культурного) виміру існування людини як такого, а, радше, на оскарженні правомірності будь-якого есенціалізму в «питанні щодо людини». Так один з основоположників теорії медіа, канадський мислитель М. Маклюєн, у своїй спільній з К. Фіоре роботі «Війна в глобальному селі» пише: «На відміну від тварин, людина має не власну природу, а тільки власну історію — повну історію... Ми зосереджуємось на «вигадці вічності» і розкидаємо свою нервову систему по всій земній кулі. Перший супутник завершив «природу» у старому розумінні. «Природа» стала змістом рукотворного середовища. З цього моменту всі земні феномени перетворюються на артефакти, що програмуються, і кожна грань людського життя тепер сприймаються у масштабі художнього бачення» [7, с. 203–204]. Цікаво, що при цьому Маклюєн виступає

противником механістичної метафори щодо людини, найбільш популярною формою якої на сьогодні є порівняння роботи людського мозку із комп'ютером. «Це, звісно, відверте глядіння у дзеркало заднього виду — дивимось на старий світ довкола у дзеркало нового, і при цьому ігноруємо новий» [7, с. 22] — читаємо ми у тому ж спільному з Фіоре тексті. На думку Маклюена, тільки розуміння людини як машини у буквальному значенні слова може допомогти нам зрозуміти сутність людського виміру як такого: «Людина — робот не тільки в своїх рефlekсах, але й у культурній поведінці, й у всіх реакціях на продовження тіла, що їх ми називаємо технологіями. Продовження людини, з усім їхнім оточенням є очевидними сферами прояву процесу еволюції» [7, с. 23]. Як бачимо, Маклюєнові принципова демістифікація «культурної поведінки», зведення її до одного з аспектів еволюції.

Отже, риторика класичної теорії медіа не заперечує ні існування людини як виду (Маклюєн, зокрема, наполягає на протиставленні людини тварині), ні наявність специфічно людського модусу буття, який, власне, і дозволяє поставити питання про історичний/еволюційний вимір людського. Невипадково А. Крокер у своїй роботі «Technology and the Canadian Mind: Innis / McLuhan / Grant» називає Маклюєна «правдивим технологічним гуманістом» («technological humanist of the blood»): «... його переконання, наголосимо знов, полягало в тому, що відкриття нових можливостей людини, якщо такі матимуть місце, не відбудеться «поза» межами технологічного досвіду, але має обов'язково буде «в межах» області технологій» [12, с. 64].

Парадоксально на перший погляд, але саме технологічний детермінізм відкриває перед нами можливості критики нових форм біологізму, які сьогодні мають вирішальний вплив на всі галузі наукового знання (біхевіоризм та когнітивізм є домінантними формами цього нового біологізму).

Біологізація людини не є чимось абсолютно новим і притаманним специфічно нашому часу. Біологізація людини — процес, що відбувався поволі протягом останніх кількох століть. Переломним у цьому розумінні стало ХІХ ст., коли уявлення про душу як таку собі квінтесенцію людськості витіснило уявлення про нервову систему [13]. Те, що така реартикуляція людини є лише проміжним етапом на шляху до абсолютної біологізації, вже тоді було очевидним для дослідників, котрі безпосередньо мали справу з нервовою системою та її проявами. Так у статті «Проблема дилетантського аналізу або розмова зі стороннім» З. Фройд пише: «Беручи до уваги тісний зв'язок між явищами, що їх ми розділяємо на фізичні та психічні, можна передбачити, що буде день, коли шляхи пізнання, а, ймовірно, і вплив з боку біології органів, а також зі сторони хімії, захоплять також область прояву неврозів. Однак, схоже, до цього ще доволі далеко, і в наші дні до таких станів не можна підійти з фізичної сторони» [9]. Те, що колись ввижалось Фройдіві далеким, вже давно є нашою реальністю.

Повернімось тепер до дискусії щодо постгуманізму в сучасній науці. Технологічний детермінізм, як ми вже зазначали, оскаржує біологічну «природу» людської природи. Втім, риторику медіа-детермінізму важко назвати антигуманістичною, адже основним спусковим механізмом дослідження, нехай і в якості сліпої плями, у рамках цього підходу виступає поняття людини. Можна сказати, що гуманізм технологічного детермінізму від класичного гуманізму відрізняє напрямок руху пізнання: якщо традиційні моделі знання передбачали відцентровий рух (людина — центр світу та мірило речей), то медіа-детермінізм як різновид

постгуманізму передбачає доцентровий рух пізнавальної діяльності (через конкретні артефакти та явища ми раз по раз реконструюємо поняття людини).

Підсумовуючи, ми можемо говорити про проект нової людини у рамках такого підходу як технологічний детермінізм. Проект цей цікавий насамперед тим, що пропонує альтернативу тотальній біологізації людини — ідеологемі сучасної науки. З іншого боку, альтернативний підхід медійного детермінізму дозволяє реактуалізувати питання щодо природи знання та ролі інституцій при його здобутті, а також поставити питання щодо суб'єкта пізнання, який завдяки «кібернетичному перевороту» не має обов'язково бути людським суб'єктом.

#### **Список використаних джерел:**

1. Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное / Пер. с итал. и нем. Б. М. Скуратова, под ред. М. Маяцкого и Дм. Новикова. Москва: РРГУ, 2012. 112 с.
2. Йонас Г. Принцип відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації / Пер. з нім. Київ: Либідь, 2001. 400 с.
3. Каган М. С. Философия культуры. Становление и развитие. Санкт-Петербург: Издательство: «Лань», 1998. 448 с.
4. Ламетри Ж. Человек-машина. URL: <http://n355317.narod.ru/lib/lametri.doc>
5. Мазин В. Лакан и космос. Лакан и Космос / Под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. С. 19–96. Мазин В. Машина по имени «Человек» / Ред. С. Г. Уварова. Нежин: Аспект-Поліграф, 2008. 214 с.
6. Мазин В. Машина по имени «Человек» / Ред. С. Г. Уварова. Нежин: Аспект-Поліграф, 2008. 214 с.
7. Маклюэн М., Фиоре К. Война и мир в глобальной деревне / Пер. с англ. И. Летберга. Москва: АСТ: Астрель, 2012. 219 с.
8. Саразин Ф. Открыто видимые тела. От анатомического театра к «психологическим курьезам» Москва: Логос, 2010. №1 (74). С. 51–77.
9. Фрейд З. Проблема дилетантского анализа, или дискуссия с посторонним. URL: <https://studfiles.net/preview/4381346/>
10. Brin S., Page L. The Anatomy of a Large-Scale Hypertextual Web Search Engine. URL: <http://infolab.stanford.edu/~backrub/google.html>
11. Ferrando F. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. URL: <https://existenz.us/volumes/Vol.8-2Ferrando.pdf>
12. Kroker A. Technology and the Canadian Mind: Innis / McLuhan / Grant. Montreal: Palgrave Macmillan, 1985. 148 p.
13. Matviyenko S. Interpassive User: Complicity and the Returns of Cybernetics. Sydney: The Fibreculture Journal, 2015. № 25. P. 135–163.
14. Matviyenko S. Lacan's Cybernetics: thesis ... of the PhD in Critical Theory; Philosophy of Technology and Science. Ontario, 2015. 221 p.
15. Winthrop-Young Translators' introduction: Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford, California: Stanford University Press, 1999. P. XI–XXXVIII.

## **ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна**

аспірантка Харківської державної

академії дизайну і мистецтв, наук. кер. Соколюк Л. Д.,

доктор мистецтвознавства, проф., проф. кафедри

теорії і історії мистецтва ХДАДМ, член-кор. НАМУ

## **МУРАЛІСТСЬКИЙ РУХ НА ЛІНІЇ РОЗМЕЖУВАННЯ**

*Ключові слова: сучасне українське мистецтво, муралізм, АТО/ООС.*

Протягом восьми років ситуація на Сході України та пов'язані з нею регіональні, міжнародні та геополітичні проблеми перебувають в епіцентрі уваги українського народу. За таких умов можемо розглядати муралізм як вид мистецтва, який несе в собі комунікативну, естетичну, соціально-орієнтовану та інформаційну функції у прифронтових регіонах та на лінії розмежування. Муралістський рух отримав новий поштовх до розвитку саме на території проведення АТО/ООС.

**Маріуполь.** Наприкінці 2020 року у найбільшому прифронтовому місті створено онлайн мапу з розділами: мурали, стріт-арт, поезія стін та зниклі мурали. Найвідомішими з них є: "Мілана" О. Корбана, портрет Мілани Абдурашитової — шестирічної дівчинки, яка втратила матір, але вижила внаслідок обстрілу міста, "Оптиміст" О. Писарчука, "Рукавичка" японської художниці Міязакі Кенске. Загальна кількість творів на стінах серця української Донеччини сягає біля півсотні.

**Бахмут. Краматорськ. Сіверськ.** На вересень 2020 р. припадає поява перших трьох муралів в м. Бахмут у виконанні творчої групи "KAILAS-V". У жовтні 2021 створено мурал про медіаграмотність за авторства Я. Птушка. Роботу виконано в рамках міжнародного проекту "ARTIFAKE", який долучає стріт-арт до протидії пропаганді та розповсюдженню фейкових новин. Одним з найскандальніших муралів останніх років є робота в м. Краматорськ, створена в рамках проекту "Дифузії" — "Звільнення Краматорська". На ній учасники бойових дій в АТО зображені у вигляді котів. Автори твору: Алан Мейер та Д. Коломійцев. Останній сам приймав участь в бойових діях на Сході України.

**Авдіївка.** У березні 2021 р. на теренах нескореної Авдіївки створено 3D-тур міських муралів. Він включає в себе 9 робіт. Найвідоміші з них — портрет авдіївської вчительки М. Марченко, виконаний австралійцем Гвідо Ван Хелтен на стіні обстріляної 2016 р. дев'ятиповерхівки, "Ріка життя" харківського художника О. Бритцева та "Донецькі кіборги", намальовані місцевими школярами під керівництвом берлінського художника І. Ривкіна. Станом на кінець 2021 року у прифронтовій Авдіївці за ініціативи громадської організації "Сила ідей" чотирма художниками з Києва, Одеси, Харкова та Івано-Франківська створюється Алея муралів з метою згуртування молоді регіону.

Мурали, розміщені у прифронтовій зоні, створюють не лише "обличчя" міст, а й впливають підняття суспільно-політичного та патріотичного духу жителів вказаних територій, військових, які захищають незалежність та суверенітет України. Щодо змістового наповнення таких муралів, то слід відзначити сюжети на тему військового подвигу українських воїнів, Революції гідності та боротьби за незалежність України.

Привертають увагу національні мотиви, притаманні традиційному українському мистецтву.

**ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна**

Кандидат наук, с.н.с., провідний науковий спеціаліст Відділу мистецтва новітніх технологій ІПСМ НАМУ.

<https://orcid.org/0000-0002-2836-8611>

## **РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ПРОВЕДЕННЯ СУЧАСНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ СТУДІЙ**

Радикальні зміни у світі в контексті функціонування алгоритмічного суспільства, глобальне перетікання в онлайн-ову парадигму в умовах пандемії, галопуючі темпи розвитку новітніх технологій, змін форматів програмного забезпечення, плинність дигітального світу, а в Україні ще й відсутність інфраструктури, 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, підсилюють методологічні проблеми аналізу та оцінки мистецтва новітніх технологій

Розглядаючи імерсивність, властивість середовища, що твориться з використанням новітніх технологій, здатного трансформувати психологічний стан людини таким чином, що взаємодія з середовищем гарантує потік стимул-реакцій і «Я» людини сприймає себе включеним в цей досвід, необхідно звернутися до сенсоріуму, який став однією з основ теорій Маршалла Маклуена, Едмунда Карпентера і Волтера Онга [1, с. 79], [2, с. 48]. Ключ до імерсії — це не тільки тотальне візуальне поле, але й зростаючий фокус на 3D, бінауральному, чи багатоканальному аудіо, пасивних і активних тактильних версіях та 4D ефектах, на тотальному сенсорному полі в цілому.

Справді, надшвидкий розвиток технологій захвату рухомого зображення в реальному часі і комп'ютерного моделювання складної кінематики за останні роки, здається, подолали критику Марка Гансена та інших теоретиків щодо «безтілесного існування» у VR, так само як і неможливість «індукування переконливої сенсоромоторної кореляції в учасника», що спостерігалось раніше [3, с. 117, 343-344]. «Фундаментальна ідея є такою, що присутні учасники, мають отримати досвід віртуального середовища як більш залучаючої реальності, ніж середовища фізичного світу і розцінювати довкілля, визначене дисплеєм швидше як місце відвідування, аніж як побачені зображення» [4, с. 605]. Все ж таки, присутність працює з сенсом надзвичайної правдоподібності, одразу поєднуючи рух власного тіла з рухом віртуального безтілесного аватара. Справді, так багато від концепції занурення як своєї ідеальної справжньої подорожі, що, фактично, можна забути про навколишній світ.

Якщо звернутися до українських медіа практик останніх кількох років, то можна згадати як проекти по створенню імерсивного середовища у фізичному просторі, так і бум мистецьких реалізацій із зверненням до VR та AR. Ідею «плинної сучасності» Зигмунта Баумана [5, с. 8] в епоху алгоритму опрацьовує проєкт «Рефракція реальності» (Оксани Чепелик), проблематизуючи сьогодення і

майбутнє, коли невизначеність стає константою, а плінність — новою сталістю. Це запрошення в середину континуума Девіда Лінча до оприявленого простору. Тоді простори організовуються інакше і взаємодія людської психіки з цими просторами інша, — це підготовка до входження в поліжанровий континуум мультимедійного проєкту. Просторовий квант музею вимірюється відштовхуючись від інсталяцій; музейна подорож, як квантові стрибки; хронотоп, що вирізняє часопростір ХХІ століття, де потрібно зтишувати швидкість, щоб прискорювалася думка.

У вищезгаданому проєкті імерсивне середовище, хоча і створюється за допомогою комп'ютерних технологій, але учасник може зануритися в реальний простір і отримати всі стимул-реакції від перебування у фізичному середовищі, втім, останнім часом відбувся переніс цього поняття до віртуальної реальності.

Одним із цікавих експериментів останнього часу є запуск інтерактивної платформи для онлайн живої перформативної інтервенції AVE Carbon 2021, в створенні якої беруть участь Алекс Сіроус та Ігор Соколов, а також продукування серії цифрових робіт за участі українських музикантів та медіа митців в крос-секторальному проєкті «Студія дигітальної арт терапії» у співпраці з Карбон із використанням штучного інтелекту, технології доповненої реальності (AR) для нової форми арт-терапевтичного способу лікування. А також реалізація Карбоном у співпраці з InterAKT Initiative (Німеччина) e.V проєкту «Незалежність без кордонів» за кураторства Вікторії Вітренко (Німеччина) та Олександри Халепи, (Україна) на базі новоствореної інтерактивної платформи для онлайн живої перформативної інтервенції за участі українських і німецьких медіа митців і мисткинь з їх реалізаціями: за участі Марії Степанюк та Олександра Сіроуса, «Поміж» за участі Катерини Гривуль, Павла Бестужева, Лукаса Геріна, «Віртуальні кордони соціальної ізоляції» за участі колективу: Маттія Бонафіні, Ірина Ворона та Павло Балтазюк, «Нова реальність» за участі Владислава Кононка та Маттія Бонафіні, «Тотем» за участі Юлії Шуткевич та Чона Сона, "NN" за участі Павла Сірка, та NN, "Океан" за участі Оксани Чепелик та Аліси Кобзар, "Ти мене чуєш?" за участі Аліси Кобзар, Вікторії Вітренко і Таї Кабаєвої за підтримки УКФ.

І найновішою ініціативою, що надає базу для ґрунтовного опрацювання та залучення нових методів проведення сучасних мистецтвознавчих і культурологічних студій, стала перша Українська Біснале Цифрового та Медіа Мистецтва з темою «30 років Свободи», що проходить з 15 по 30 жовтня в Києві в сучасній медіа галереї ARTAREA за підтримки Українського культурного фонду, Посольства Іспанії в Україні та Іспанської Агенції з розвитку (AECID) за участі 50 робіт медіа-арт митців з 15 країн світу, серед експонатів якої і авторський онлайн проєкт «VR Колайдер» (Оксана Чепелик) на платформі Mozilla Hubs, яким можна мандрувати, одягнувши VR шолом.

**Висновки.** Стрімкий розвиток технологій визначає також і розвиток дигітального і медіа мистецтва.

Відбувається дрейф від імерсивних середовищ, які створюються за допомогою комп'ютерних технологій, але учасник може зануритися в реальний простір і отримати всі стимул-реакції від перебування у фізичному середовищі, до віртуальної реальності.

Завдяки проведенню першої Української Біснале діджитал та медіа арту за участі художників з 15 країн світу Україна позначила себе на світовій мапі дигітального мистецтва.

Українська Бієнале дігiтального та медiа мистецтва надає широкий спектр мистецьких творiв для аналізу та рефлексiї, розробки понятiйного апарату та методологiї проведення сучасних мистецтвознавчих i культурологiчних студiй.

#### **Лiтература**

1. Carpenter, Edmund and Marshall McLuhan, eds. *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press, 1960. 202 pages.
2. Ong, Walter J. The Shifting Sensorium. In *The Varieties of Sensory Experience*. David Howes, ed. Toronto: University of Toronto Press, 1991. Pp. 47-60.
3. Jerald, J. *The VR Book: Human Centered Design for Virtual Reality*. Morgan & Claypool, 2015. 635 pages.
4. Hansen M. BN. *Body in Code: Interfaces with Digital Media*. Routledge, 2012.
5. Бауман З. *Текучая современность*. [Liquid modernity]. Санкт-Петербург: СПб.: Питер, 2008. 240 с.



**ЧЕХ Наталя Борисівна**

магістр філософії

«ІНСТИТУТ ПРОМОЦІЇ ЗАХОДІВ КУЛЬТУРИ», ГО

Голова правління

<https://orcid.org/0000-0002-8410-3458>

## **ДОЛАЮЧИ ПРОСТІР ТА ЧАС: ДО ПИТАННЯ ПРО ПОХОДЖЕННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В СРСР**

Після Другої світової війни авангардні течії в радянській культурі виявилися як культура «незгодних» (dissent). Оригінальність ідей та / або новизна формотворчості сприймалася як радикальний виклик існуючим в офіційній культурі СРСР ідеям, процесам та формам. Поява неофіційних спільнот у різних формах культури була фактом прояву особистої свободи та свободи творчості у 1960-х — 1970-х рр. у Харкові та інших містах Радянського Союзу.

Позатильові художники з Харкова — Вагрич Бахчанян (1938–2009), Валерій Черкашин (Валерій Черкашенко) (нар. 1948) та Євген Павлов (нар. 1949) у 1960-і — 1970-і рр. певною мірою були соціальними «ізгоями». В. Бахчанян та В. Черкашин в 1960-х рр. влаштовували художні акції (хепенінги, перформанси) та використовували в художній практиці техніку накладання (монтажу, колажу). «Колаж, у сенсі використання готових елементів та іронічного цитування загальних місць масової культури, — винахід дадаїстичний, він — у прямій спорідненості з ready-made Марселя Дюшана. Його “Фонтан” започаткував те явище сучасного мистецтва, яке характеризується відмовою художника від індивідуальної формотворчості, у якому, творчий акт редукується до акту вибору предмета (об’єкта, цитати)»<sup>66</sup>.

В образотворчих роботах В. Бахчаняна «літературний компонент досить сильний», за мовою він — російськомовний художник, проте «концепція його творчості зближує його з європейським та американським авангардом»<sup>67</sup>. Починаючи з ранніх колажів у 1960-і рр. то до останніх робіт, створених за кордоном, В. Бахчанян використав ідею ready-made у перформансах, таких як «30 виставок» (1977), «Агітпункт» (1978) та інших, а також у «знайденому» альбомі «Червоний каталог» та в серії власних портретів, у яких, як зазначає Г. Капелян, немає «ні самолюбубування... ні спеціальних графічних ефектів — проста реєстрація [свого зображення] на кольоровій плівці [з 1980 року]»<sup>68</sup>.

Вирішивши стати художником В. Черкашин був вільним слухачем у Харківському художньо-промисловому інституті та «в Ленінграді, але не в Академії

---

<sup>66</sup> Капелян Г. А — Я. 1980. № 2. С. 14–15.

<sup>67</sup> Капелян Г. А — Я, 1980, № 2. С. 14.

<sup>68</sup> Капелян Г. Там само. С. 16.

[мистецтва], а в тодішньому підпіллі»<sup>69</sup>. Починаючи з 1962 р., В. Черкашин фото документує власні хепенінги та перформанси, а також мистецькі акції друзів. В. Черкашин, вперше усвідомлено використовує ready-made, як ігровий предмет, у фотографічних серіях «Нарцис» (1965), «Гра з нігтем» (1965), «Поцілунок із мистецтвом» (1970) та інших. Він створює монтаж з фотографій пізніше, у колаборації з Н. Черкашиною, у серіях «Ігри дівчат» (1984–1988), «Театр» (1987) — для вистави А. Васильєва за п'єсою Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора» і для епічного проекту «Кінець епохи» (починаючи з 1989 р.). За А. Варташовим: «Черкашин — художник, який говорить мовою фотографії»<sup>70</sup>. О. Раппапорт зазначає: «Все, що ми бачимо на фотографії, у графіці та у кольорових роботах [Черкашина], все це здається відкриттям якихось нових формальних, а насправді глибоко змістовних шляхів образотворчого мистецтва, які, ймовірно, мають велике значення і для архітектури, і для фотографії, і для декоративного мистецтва, і станкового»<sup>71</sup>.

В. Черкашин зробив у Харкові низку іронічних хепенінгів, таких як «Грізна допомога В'єтнаму. Ось вона!» (1966), «Я — артист» (1966), «Ніч з піонервожатою» (1967), «Празький пікнік» (1968) тощо, які ілюструють «розуміння свободи» автором у той період та маніпулюють поширеними образами радянської та західної масової культури, що наближає його художню творчість до естетики поп- та соц-арту. У 1968–1969 рр. В. Черкашин був поглинутий рухом хіпі. Але цей рух мав свої особливості у СРСР. В. Черкашин зазначає: «Ми не вживали наркотиків та не зловживали спиртним»<sup>72</sup>. Його перформанс «Кінець хіпі. Ритуальний постриг» (1972), зафіксований на фотоплівку, перегукується з першою концептуальною серією фотографій Є. Павлова «Скрипка»<sup>73</sup> (1972). «Прикордонні» ситуації у житті героїв обох фотографічних серій призводять до появи образу «іншого» у радянській масовій культурі. Для української фотографічної спільноти перша публікація лапідарної версії серії «Скрипка», яка включала зображення оголеної чоловічої натури, у першому номері польського журналу «Fotografia Journal» (Warsaw) у 1973 р. була знаковим явищем.

Розвиваючи «відкрито суб'єктивний» погляд на фотографію, Є. Павлов та Ю. Рупін були ініціаторами створення у 1971 р. у Харкові неофіційної мистецької спільноти — творчої групи «Время». Вплив першої хвилі «Російського авангарду» присутній у роботах учасників групи «Время»<sup>74</sup>. «Вертикальний» монтаж, різні засоби художньої постобробки зображень, ракурсна зйомка, використання світлотональних ефектів, серійність, звернення авторів до «сумнівних», з погляду

---

<sup>69</sup> Якимович А. Программа «Конец Эпохи, 90-е». Москва : Музей Метрополитен Черкашина. 1993. С. 65.

<sup>70</sup> Варташов А. Праздник для всех. Там само. С. 16.

<sup>71</sup> Раппапорт А. Там само. С. 79.

<sup>72</sup> Черкашин В., Черкашина Н. Ночь с пионервожатой. Акции, хепенинги, арт-перформансы и идеи. Москва : Музей Метрополитен Черкашиных. Т. 1. 2018.

<sup>73</sup> Див. :Чех Н.Б. Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад. ВІСНИК ХДАДМ. 2021; № 2: 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389>;

<sup>74</sup> Павлова Т. Скрипка Павлова. Київ : РОДОВІД. 2018. 120 с.

партапарату СРСР, тем створюють багатовимірний, трансгресивний вплив на глядача. Використовуючи у своїй художній практиці кінематографічний — «горизонтальний» монтаж рядів фотографічних зображень, вони прагнули досягти наративності у розповіді<sup>75</sup>.

Пошук нової художньої мови був поширеним явищем у світовій художній практиці та у 1960-х — 1970-х рр. На початку 1970-х у Радянському Союзі не використовувався термін «концептуальна фотографія». Однак суперечки про те, якою має бути сучасна фотографія не припинялися в художній спільноті, коливаючи рух від формальних експериментів з фотозображенням до пошуку концептуальних основ художньої творчості. В. Черкашин у 1966–1967 рр. та Є. Павлов у 1972 р. вносять новий — концептуальний зміст у серії фотографічних зображень.

### **Висновки**

Багато учасників художнього процесу в СРСР у 1970-і — 1980-і рр. створювали ігрові ситуації, використовували як «ігрові предмети» ready-made та / або self-portrait, задаючи певні правила гри, які характеризуються суб'єктивною плином часу — бергсонівською тривалістю. В. Бахчанян та В.Черкашин вже у 1960-і рр., використовуючи у своїх роботах елементи радянської та західної масової культури (гасла, газети, поштові листівки, візуальні та літературні образи, арт-об'єкти) створювали концептуальні проекти у Харкові випередивши час. Експериментуючи з художньою формою далі, В. Черкашин та Є. Павлов використовують, окрім традиційної мови фотографії, мову художньої акції, мистецтва кіно, живопису та графіки, створюють жанр «Тотальної фотографії».

---

<sup>75</sup> Чех Н.Б. «Неоконченна диссертация» Бориса Михайлова: структурно-наративний аналіз фотосерії. ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019;(8(2)):241-258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258>.

## **ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ФАКТОРІВ ФОРМОТВОРЕННЯ МУЗИКИ М. СКОРИКА ТА Є. СТАНКОВИЧА**

XX століття — час пошуків нових форм композиторської техніки, зумовлених кардинальними змінами соціокультурного життя, художнього мислення, багатоманітністю й своєрідністю стилістичних тенденцій, засобів виразності, звукотехнічних можливостей. Якщо раніше логіка музичних процесів базувалась на тональних, функціональних, залежностях, то в музиці XX ст., особливо його останньої третини — початку XXI ст. динамічні зміни у причинно-наслідкових зв'язках як результату ускладнення функціональних зв'язків, відмови від ладотональних центрів проступають доволі виразно. Це, зокрема, зумовило тяжіння до розширення системи звукоорганізації, збільшення міри «випадкового» в розвитку музичного матеріалу, що своєю чергою відкривало нові можливості відображення багато вимірності й мінливості сучасного світу.

Поява серіальної техніки супроводжувалось розкріпаченням звуку і, водночас, регламентацією музичних структур, що компенсували відмову від тональних тяжінь, чітких тематичних побудов. Серіальна техніка давала можливість нового трактування імпровізаційності, варіантності, варіаційності, використання старих поліфонічних прийомів, що віддзеркалювало своєрідну розкутість просування й розвитку музичної думки, більшу свободу композиторського вибору.

Новий якісний вияв імпровізаційності здобула в алеаториці, де виконавцеві часто надавалась певна свобода у розкритті трактуванні музичного тексту. Тут важлива увага надається недискретним моментам виконання — використанню глісандо, не регламентованості. Проте найбільший інтерес на наш погляд, представляє використання композиторських прийомів імпровізаційності, що походять від традицій народного музикування й віддзеркалюють природу народно-національного мислення у поєднанні із прийомами сучасної композиторської техніки.

Цікавим є використання імпровізаційності в ранніх творах М. Скорика та Є. Станковича.

Імпровізаційність, як елемент стилістики, стає часто важливим композиційним модулем, що виявляє індивідуальні особливості музики М. Скорика. Зокрема, в «Речитативі та рондо» для фортепіано, партиті №2, концерті №1 для скрипки з оркестром, «Карпатському концерті». Однак, вільна на перший погляд імпровізаційність майже завжди поєднується з прагненням до структурної регламентації форми. Наприклад, у Першому скрипковому концерті автор досягає ефекту імпровізаційності за допомогою майстерно розробленої поліфонічної структури, що віртуозно поєднує декілька мелодичних ліній.

Приклади відтворення імпровізаційних звучань, властивих західно-українському інструментальному фольклору особливо яскраво проступають у знаменитому «Карпатському концерті». Це один з найяскравіших творів композитора, музика якого буквально напоєна мелосом і ритмами гуцульського фольклору. Найбільше це відчутно у третьому повільному розділі твору, позначеному імпровізаційними прийомами організації звукового матеріалу. Йому властива тональна нестійкість, що виявляється у ладотональній багатоманітності, співставленні кількох тональних центрів. Водночас помітно прагнення автора до динамізму і цілеспрямованості наскрізного розвитку думки. Це виявляється у деяких ладових закономірностях, частого використання мелодичного звороту (кварти і тритону), характерного для фольклору карпатського регіону. Відчуттю імпровізаційності сприяють й особливості ритмічної будови цієї частини, що відображує одну з характерних ознак стилю М. Скорика., виявляє зв'язок найважливіших ритмоінтонаційних модусів із фольклорною основою.

Рисами імпровізаційності позначені й інші розділи концерту. Вони розкриваються у варіаційному типі викладу музичного матеріалу, а також у вільній композиційній побудові концерту.

Натомість у третій частині партити №2 для камерного оркестру С. Скорика своєрідність втілення імпровізаційності виявляється у поступовому розгортанні теми й використанні прийомів серіальності в процесі розвитку тематичного матеріалу. Таким чином виокремлюються два принципи відтворення імпровізаційності М. Скориком. Перший — це безпосереднє використання принципів «фольклорної імпровізаційності»; другий — своєрідне «моделювання», свідоме раціональне конструювання музичних структур серіального та комбінаторного типів для створення алеаторичного та сонорного ефектів.

Цікавим є відтворення імпровізаційності в ранніх творах Є. Станковича, зокрема, в його симфонії №1 (*Sinfonia larga*) для струнних. Особливістю симфонії Є. Станковича є часта зміна контрастів, які розкривають різні емоційні стани від експресії — до світлої тихої лірики. Саме імпровізаційність, завдяки своїм структурним закономірностям у розкритті тонких градацій розвитку музичної тканини, значною мірою відповідає емоційно-смысловому змісту твору. До прийомів, що надають партитурі певну розкутість і нерегламентованість належать: поліфонічне нашарування кількох поліритмічних пластів, чергування стрімких рухів тематичного матеріалу з його повільним розгортанням і зупинками, подекуди відносна неповна регламентованість виконання, авторські ремарки. Імпровізаційність музики симфонії виявляється як в сонорном ефекті, так і в самому варіантному принципі розробки тематичного матеріалу.

Варто відзначити достатньо вільне трактування форми твору.

Таким чином, імпровізаційність у зазначених творах М. Скорика та Є. Станковича постає незалежним фактором розвитку форми, універсальним способом мислення обох митців. Її своєрідність проступає в особливостях майстерного авторського розвитку і розподілу тематичного матеріалу, несподіваності та оригінальності його розгортання, логіці причинно-наслідкових зв'язків. Дослідження творчості провідних сучасних українських композиторів в аспекті імпровізаційності дозволяє розширити смислове поле методології музикознавчих студій, спрямованих на глибинне пізнання/розуміння новітніх художньо-мистецьких процесів.

## **ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ШУМОВИХ ФАКТУР У ЗВУКОВОМУ ОБРАЗІ ФІЛЬМУ**

Шуми відіграють важливу роль у сприйнятті ідей режисера, і тут важко не погодитися з великим Джорджем Лукасом, який вважав звук одним з найважливіших компонентів фільму. За його переконанням звук витісняється на рівень підсвідомості, але водночас саме звук лишається тією єдиною силою, за допомогою якої кіно здатне гостро усвідомити свою часову плинність, оскільки лише звук у просторі фільму може «дозволити собі певний час взагалі не існувати». Саме слух є «аналізатором часу», як стверджують психологи, тому не дивно, що звук у кіно є носієм тонких аспектів, у тому числі на часових проміжках, що перевищують розподільчу здатність зору людини. У цьому сенсі цікавим є дослідження взаємодії шумів з позиції психоакустики. Наприклад, психологічний ефект від «зміщення порогів» давно став жанровим кліше у фільмах жахів, коли гучні шумові акценти несподівано роздирають тишу, сповнену зловісним передчуттям. Відповідно, до аналізу шумових фактур фільму може бути застосована також і інша методологія. Оскільки кіно, як будь-який вид мистецтва, є засобом передачі дійсності через художню образність, доречно шукати причини трансформації шумового ландшафту фільму в реальному акустичному оточенні, що також еволюціонує разом із науково-технічним прогресом. На першому етапі існування звукового кіно музика ілюструвала практично кожен рух у кадрі. Згодом ця своєрідна насиченість поступилася місцем більш розважливому використанню звукового ресурсу. З появою електричного виробництва з'явилися нові типи шумів, наприклад, так званий «continuous noise», або «hum», що остаточно залишили людину без відчуття тиші. Відповідно до того, що «речей» у світі стало набагато більше, то й сучасний шумовий ландшафт став перенасиченим.

Діалектику шумів також слід розглянути як функцію. Погляд людського ока подібний до світлового променя, що «висвічує» фрагменти реальності. Візуальний ряд фільму завжди є точкою зору, цей «погляд» завжди є локальним, адже він має чіткі просторові координати і оперує певною дистанцією, хоча цей погляд і відбувається зазвичай зі сторони «третьої персони». Щодо звукового ряду фільму ситуація доволі неоднозначна. По-перше, специфіка сприйняття звуку людиною апелює до інших просторових принципів, аніж зір. Тут варто використовувати метафору «сфери». Відтак звуковий образ фільму не має визначеної локалізації у кожен момент часу.

Якщо немотивована (закадрова) музика, якої в фільмі більшість, звучить "нізвідки", то закадрові шуми так чи інакше локалізовані. Принаймні вони мають власне джерело, реальне чи уявне. Але плановість шумового ряду художнього кіно є більш умовною, ніж плановість візуальна. Частково це пов'язано із дотриманням необхідного рівня розбірливості шумів. Відтак принцип документальної достовірності поступився естетиці. Загалом естетика шумового оформлення сучасного кіно

може бути охарактеризована як «аугментативна» — спрямована на перебільшення. Така тенденція бере початок ще з часів Джека Фолі. Технології перезапису шумів у нейтральних студійних умовах дають змогу отримати максимально естетичний, чіткий та рельєфний шумовий ряд, позбавлений негативного впливу натурального акустичного середовища, де відбуваються зйомки. Тому зрозуміло, що плановість шумів тяжіє до певного «крупного плану звучання» порівняно із плановістю візуальною. Не буде значним перебільшенням сказати, що сучасне кіно намагається «нейтралізувати» первинне акустичне поле, а сам шумовий ряд при цьому змонтований із сотень «клаптиків», що мають різне походження. Створення такого синтетичного шумового ряду займаються фолі-артисти, детальний опис діяльності яких є у попередньому підрозділі. Було б доречно розглянути приклади використання синтетичного шумового ряду у відомих картинах.

Звукові ефекти створюють не лише для художніх стрічок. У документальній радіопередачі "Звук у спорті" Денніс Бекстер (відомий звукоінженер трансляцій світових спортивних подій.) розповідає, як створюється звукова доріжка спортивних програм — від веслування до атлетики. Під час кінних перегонів абсолютно неможливо розташувати мікрофони вздовж всього треку, тому вже готовий запис використовується поверх інших звуків. Але це не звук кінних копит, — це сповільнений запис табуну буйволів. Звук розсувних дверей у серіалі «Зоряний шлях» свідчить про те, що відтворити добу складних технологій майбутнього на екрані можливо за допомогою простих побутових предметів. Таємничий звук розсувних дверей на борту зоряного корабля "Ентерпрайз" — це звук паперу, який витягують з конверту. Фільм "Володар перснів" у жанрі фентезі рясніє міфічними тваринами, голосів яких зазвичай немає у базі звукових ефектів. Тому звукорежисери мають застосувати неабияку кмітливість. Звук барлогів (демонічних істот із легендаріума Дж. Р. Р. Толкіна) був створений за допомогою звуку шлакоблока, який тягнуть по дерев'яній підлозі. На рахунку звукорежисера Бена Бертта — багато звукових ефектів із відомих стрічок, зокрема славнозвісний звук світлового меча у "Зоряних війнах", він відтворив свист культового меча, поєднавши шум від проектору та специфічний звук, який виник, коли він наблизив мікрофон до монітора телевізора.

Однією з сучасних завдань є аранжування і розташування компонентів фонограми в звуковому полі просторових систем. За використанням різних концепцій звукового рішення фільму, звучання набуває широких можливостей поліфонічного відтворення звуку — шумових пластів, більшої кількості одночасного суміщення і накладення звукових ефектів та багатоскладне компонування у драматургічному розвитку. В наш час проектуються багато широкоекранних і панорамних кінотеатрів. Сприйняття фільму в них в значній мірі підсилюється завдяки багатоканальній системі звуковідтворення, яка дозволяє не тільки підсилити ефект участі глядача, але і підвищити якість звучання шумових фактур, але особливого успіху в реалістичності багатоскладних звукових картин і універсальності використання через гібридного мікшування досягли нові розробки — вже не канального, а потоково-об'єктного відтворення звуку Dolby Atmos.



## **РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ У ПРЕДМЕТНОМУ ПОЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Дослідження рекреаційно-дозвіллевих практик в предметному полі культурології передбачає: розгляд поняття «культурні практики» в різних дисциплінарних просторах; виявлення теоретично-методологічних засад, що дозволяють концептуалізувати рекреаційно-дозвіллеві практики як різновид культурних практик; з'ясування характерних особливостей, які релевантні сучасному стану соціально-культурного знання в парадигмі постнекласичної науки. Ця парадигма задає онтологічне бачення предмета вивчення в тому числі і у дискурсі становлення цифрового суспільства, визначає загальні передумови розгортання сучасної теорії рекреаційно-дозвіллевих, а також формує ідеал наукового пояснення.

Зростання інтересу до культури й розширення семантики та змістового наповнення поняття «практика» пов'язане з «різноманіттям культурних поворотів», які з 1970-х років розкрили «диференційоване й у край динамічне поле досліджень культури» (Д. Бахманн-Медик).

Так, у контексті «практичного повороту» (practice turn), який пов'язується з публікацією в 70-х рр. XX ст. роботи французького філософа і соціолога П. Бурдьє «Практичний смисл», яку називають «Маніфестом теорії практики», де остання постає як здатність соціальних суб'єктів перевіряти свої поведінкові акти на відповідність сформованим уявленням про навколишню дійсність [2, с. 215].

Французький мислитель є автором теорії соціального простору (поля) згідно з якою будь-яка дія (чи поведінка) індивіда відбувається у просторі, що одночасно існує як сукупність індивідів та практик з допомогою яких ці останні впорядковують простір. З цього часу поняття *практика*, з багатою палітрою всіх його смислових відтінків, використовується як базове в предметному полі прикладної культурології, антропології, філософії, соціології, політології, лінгвістики тощо (повсякденні практики, неформальні практики, практики розваг, культурно-дозвіллеві практики, рекреаційно-дозвіллеві практики, тілесні практики, перформативні практики тощо) для створення різних ментальних конструкцій і картини світу та пояснення особливостей буття людини й механізмів їх взаємодії між собою. Відповідно рекреаційно-дозвіллеві практики як різновид практик починають досліджуватися у модусі культурології.

При реалізації різних рекреаційно-дозвіллевих практик у публічному просторі українських міст, селищ тощо, або коли місцем їх проведення є музейний, бібліотечний та інші простори, створюється відповідне рекреаційно-дозвіллеве поле, наповнене різними смислами і значеннями. І тому ці практики сприяють створенню і подальшому накопиченню культурного і символічного капіталу, як окремої особистості, так і суспільства в цілому.



На пострадянському просторі практика найчастіше визначається як раціональна людська діяльність, задля досягнення високого рівня майстерності в якій-небудь справі, що спрямована на перетворення дійсності, і самої людини. [1, с. 15]. З цим визначенням пов'язане поняття «практикуватися».

В модусі соціальної практики принципово важливою постає поняття культурної форми (практики) концепції А. Флієра, — виробничої, організаційно-регулятивної, комунікативної діяльності людей, міжособистісної взаємодії і соціально-обумовлених актів поведінки, інтелектуальних та творчих дій [6, с. 24–31]. Важливе місце в рекреаційних процесах згідно А. Флієру, належить ігровій дозвілєвій практиці, яка, на думку вченого, може бути активною або пасивною, фізичною чи інтелектуальною, навіть — антисоціальною (алкоголізм, наркоманія).

Твердження автора щодо наявності у рекреаційних процесах антисоціальної дозвілєвої практики, на нашу думку, є дещо хибним, адже рекреаційний процес, на відмінну від дозвілєвого, апріорі не може бути антисоціальним, а сприяє виключно відновленню фізичного та психо-емоційного стану особистості у вузькому розумінні, та самореалізації й самовдосконаленню, гармонізації інтересів і потреб у їх широкому розумінні.

Вітчизняна дослідниця О. Шинкаренко зауважує, що «накопичений внаслідок «культурного повороту» матеріал з різних галузей соціальних і гуманітарних досліджень надає можливість виявити тенденцію нової інтерпретації культури у вимірі різноманіття культурних практик».

Наукова позиція Л. Когана щодо трактування культурної практики, пов'язується з його осмисленням культури як системи, що виступає мірою, способом і результатом формування й реалізації сутнісних сил людини у процесі її соціальної діяльності [3, с. 55–68].

Вітчизняний науковець В. Федь досліджує онтологічний смисл культурних практик, пов'язуючи їх з категорією «культуротворчого буття», що розкриває глибинні інтенції культуротворчості. І культурні практики у такому аспекті постають як «діяльнісна наповненість буття». Вчений доводить, що саме вони забезпечують «об'єктивацію смислів та вироблення певної просторово-часової моделі, кодифікованої у світогляді та символах культурних практик тієї чи іншої культурної парадигми» [5, с. 92].

О. Копієвська розглядає культурні практики як засіб конструювання особистого життя й соціального буття, їх наповнення смислами, й предметно-практичну діяльність людини/людей, пов'язану зі створенням або поширенням культурних продуктів. При чому ця діяльність, як стверджує вчена мислиться, репрезентується та реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смыслового горизонту [4].

Отже, культурні практики — це динамічні форми взаємодії людей, що створюють, зберігають і передають культурні коди базуючись на сукупності конкретних повторюваних діях, як спосіб і результат формування й реалізації сутнісних сил людини у процесі її соціокультурної діяльності.

Рекреаційно-дозвілєві практики в свою чергу як різновид культурних практик мають унікальний потенціал можливостей щодо реалізації потреб особистості в самовдосконаленні, саморозвитку, розкриттю духовно-морального, художньо-естетичного, креативного (творчого), рекреаційного потенціалу як окремої людини, так і соціальної групи, суспільства.

Таким чином, рекреаційно-дозвілєві практики, будучи включені у предметне поле культурології у її прикладному вимірі, представляють широкий спектр, серед яких звичайні, повсякденні, традиційні й інноваційні, формальні і неформальні, інституціоналізовані й неінституціоналізовані, індивідуальні і групові та масові. Як способи самореалізації особистості вони тісно пов'язані з екзистенційним смислом її власного буття та спів-буття з іншими людьми, з активною, самостійною, різноаспектною апробацією нових видів рекреаційно-дозвілєвої діяльності. І передбачають чисельні способи здійснення та різні організаційні форми й алгоритми з метою задоволення різноманітних потреб та інтересів, при врахуванні природних інтенцій кожного з учасників рекреаційно-дозвілєвого процесу.

Крім того, рекреаційно-дозвілєві практики можуть бути й ефективним засобом вирішення гострих соціальних проблем, оскільки спрямовані на позитивну соціалізацію та гнучку індивідуалізацію й відкриває можливості для особистої ініціативи, осмислення накопиченого повсякденного досвіду.

#### **Список використаних джерел:**

1. Большаков В. Культурные практики в процессах становления культуры. *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*. 2016. № 2 (27). С. 16–22.
2. Бурдые П. Начала : сборник / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Socio-Logos: Фирма «Адапт», 1994. 287 с.
3. Коган Л. Н. Социологический аспект изучения культуры. *Социологические исследования*. 1976. № 1. С.55–68.
4. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX — початок XXI ст.) : автореф. дис. д-ра культурології : 26.00.06. / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 35 с.
5. Федь В. А. Методологічні підходи до аналізу категорій «культуротворчість» та «культуротворче буття». *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2008. Вип. 67. С. 89–98.
6. Флиер А. Я. Предназначение культуры. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2016. №3 (71). С. 24–31.

## **ВИРОДЖЕНА ПЕТЛЯ ОДНОГО МЕТОДОЛОГІЧНОГО ТРИКУТНИКА**

*«Негарні літаки не літають»  
(О.К. Антонов)*

Поняття «вироджена петля» вже давно фігурує у науках, що відносяться до природознавства — має свої змістовні позначення в фізиці, хімії, біології, в абстракціях геометрії, в математиці. Якщо ж абстрагуватися від його конкретних позначень у цих науках та узагальнити його зміст, можна стверджувати, що поняття «вироджена петля» пов'язано з втратою іманентності тієї чи іншої сутності та явищ її проявів. Якщо іманентність являє собою непорушний зв'язок об'єктивної логіки розгортання розвитку як такого і його конкретних реальностей з суб'єктивною логікою їх пізнання, то вироджена петля постає порушенням цього зв'язку, внаслідок чого утворюється перероджена, неприродна сутність. У такому разі, об'єктивній логіці, якій закони розвитку властиві атрибутивно, протиставляється штучно модельована суб'єктивна (суб'єктивістська) логіка, котра реалізує себе через пригнічення процесу розвитку, через його консервацію, містифікацію, знецінення і, в остаточному підсумку, руйнацію. Простором такого феномену і є постмодерн. Якщо у класичному вимірі іманентність може бути властивою навіть у відчужених явищах, коли, наприклад, «потворне виголошує свою муку» (Розенкранц), оскільки воно не є властивим людській сутності, не є субстанційним, то у вимірах постмодерну потворне оголошує свою насолоду, оскільки тут воно стає вивернутою тотальністю, котра оголошує свою тотальну ж перемогу. Несубстанційне підкорює субстанційне, умовність підпорядковує собі закон, істина оголошується божевільям, добро зводиться до розумової відсталості... небо під шагреневою шкірою... Інфернальність. Спектакль при відкритті Готардського тунелю.

Отже, феномен виродженої петлі не відноситься лише до певних феноменів природничих наук — він вже давно укорінився у просторі всесвітньої історії. Як у сфері неприродних явищ матеріального виробництва, що досягли статусу абсурду (одними з переконливих відображень такої трансфузії є праці Ж. Бодрійара «Критика політичної економії знака» та «Символічний обмін та смерть»), так і в формах суспільної свідомості, включаючи філософію та мистецтво. Звичайно ж, він укорінився і в дотепер розмитій дисципліні як культурологія.

Оскільки ж свою іманентність універсальність методу пізнання обумовлюється тим, що він є «внутрішньою формою самого змісту» (Гегель), а сучасні змісти остаточно викривлені, то виникає проблематичність його суб'єктивної «дієвості». Іншими словами, у просторі постмодерну питання може бути поставлено у кантівському варіанті: Як можлива всезагальність методу пізнання у вкрай фрагментизованій реальності, коли цілісність будь-якого змісту стає фантомним

бодем? Адже тільки остання, навіть у своїй неусвідомленості, стихійно намагається компенсувати втрату цілісності реальних процесів та світу взагалі.

Як можлива універсальна методологія культурології, котра сьогодні перелічує більше за півтори тисячі дефініцій? Адже чим більше фрагментується світ, тим більше дефініцій культури. «Древо пізнання» розгалужено до мікроскопічних спостережень і «дослідник» вже і сам не усвідомлює на чому він «висить» (чи «зависнув»). При цьому, повністю втрачене «телескопічне» спостереження, коли всесвітня історія у цілому та її конкретні явища спостерігаються за допомогою гранично обмежених «методологій» та «методичок». Одне лише не вбиває остаточно надію — дефініціювання культури за такими «методами» вже досягла краю, коли вже немає що дефініціювати — такий собі неоемпіріокритицизм, коли не тільки «зникає матерія», як стверджували емпіріокритики після відкриття електрону. Для феномену, якого можна назвати неоемпіріокритицизмом, зникає сама культура. Відмінність лише у тому, що емпіріокритицизм був спричинений невідповідністю методології природознавства новому рівню наукової революції, а культурологічний неоемпіріокритицизм спричинений зруйнованою політичною економією сучасного світу, зруйнованою іманентністю культурного розвитку історії та людини у значенні її суб'єкта.

Залишається ще надія, що досягнення названого вище краю, який агонізує у різних варіаціях «нео-нео-нео» та «пост-пост-пост», скине дослідників мікроскопічних явищ культури на землю і вони, нарешті, побачать перед розбитим носом коріння древа пізнання і змушені будуть рефлексувати явища через основу, яка їх породжувала, породжує і породжуватиме далі. Звичайно, якщо цей світ виживе, оскільки вироджена петля неіманентності онтології та гносеології вже породила розірвану екстраполяцію об'єктивного й суб'єктивного, коли реальні процеси досягли універсального напруження і тотальної складності, а суб'єктивне відображення характеризується абсолютною неадекватністю такому напруженню і такій складності, намагаючись стверджувати себе агресією демонічної сили невігластва. І це — до завершальної стадії відсутності іманентності, до історичного самогубства.

Цим завершується і «пласкість світу» культурології, адже вона пліч-о-пліч пересувається в річище цієї неіманентності. Очевидною є не випадковість факту, що останніми роками купа культурологів заклопотана феноменом смерті, розкодуванням підсвідомості в аспекті страху та інших турбуленцій сучасної свідомості, які, поза сумнівом, варті уваги як такі, що заповняють світ сучасної людини. Але відсутність виявлення причин, що провокують такі феномени, як і повна відсутність конструктивних концепцій щодо засад, на яких стало би можливим долання мороку сучасної історії ставить під сумнів і достовірність сучасної культурології. Це унаочнює також її методологічну неіманентність, як і те, що культурологія перебуває у полоні виродженої петлі. Остання трансформує культурологію не стільки на субкультуру, скільки на антикультуру.

Розглянемо необхідні сходинки для прояснення проблеми.

Першою, найбільш абстрактною дефініцією культури є її визначення як феномену, що пов'язаний виключно з людською діяльністю — культурою є все, що породжено людиною — те, що В. Вернадський називав «ноосферою». Іншими словами, культура (ноосфера) виникає у такій єдності матеріального та ідеального, коли ідеальним виступає людська свідомість як атрибут матеріального.

Це ідеальне є таким відображенням, яке відрізняється (наприклад, від фізичного відображення об'єкту у зорі тварини) тим, що культура виникає в процесі і внаслідок свідомої діяльності (навіть тоді, коли свідомість постає у вигляді «усвідомленого інстинкту») під час створення знарядь праці. Отже, продукування людиною що опосередковує предмету між своїми потребами та природою і є першим актом народження культури, коли об'єктивне та суб'єктивне є іманентними і співпадають в логіці підпорядкування природи потребам людини.

Суперечністю цього визначення культури є те, що у межах становлення людство перебуває одночасно і у просторі розвитку, і у просторі відчуження. Таким чином, до культури відноситься, наприклад, і електричний стілець, як і усі знаряддя і засоби тортур, які узагальнив Мішель Фуко у праці «Наглядати та карати». Цю сумну «серію» відчужених форм культури можна перераховувати довго. Не в тім справа. Суть у тому, що суспільний розподіл праці (виокремлення «суспільного буття» та «суспільної свідомості»), названий філософією «дуалізмом сутності», супроводжувався виникненням приватної власності на засоби виробництва, антагоністичних класів, виникненням держави як апарату, що захищав інтереси панівного класу, розподіленням матеріальної та так званої «духовної» сфер праці, виникненням явища диференціації суспільної свідомості на форми суспільної свідомості, які різними аспектами концентрували у собі виникнення теоретичної самосвідомості людства. Явище дуалізму сутності Дені Дідро називав «громадянською війною» в самій людині, оскільки вона розподілилася тут на дві уявні сутності — на дилему, яку схематично можна позначити як відчуження «нечуттєвого розуму» та «нерозумного почуття».

Але поступовість всезагального часу в культурі виявляє себе через «біографію» поступовості форм суспільної свідомості і насамперед — філософії. Час культури персоніфікується, з'являючись естафетою епігонів. Це — особистісний час історії і персоніфікація всезагального часу (часу-Логосу) стає історичним критерієм виходу давніх цивілізацій з простору доісторії й входження в простір *початку* історії.

Природа конфлікту, названого Дідро «громадянською війною усередині людини», представляє у своїй фундаментальності антагонізм матеріальних і ідеальних форм культурного становлення історії і тотожній життєвою втратою людиною універсальї власної міри. Але саме шляхом такої втрати досягалося конститування всезагального в ідеальних формах. Інша справа, що ці форми ставали не тільки байдужими, але й антагоністичними до реального світу. В етичному самообмеженні становлення полягала, зокрема, консервативна суть форм суспільної свідомості доти, поки окремі представники даних форм діяльності не розривали через себе і власне життя конфлікт двох позірних вимірів історії. За словами румунського філософа ХХ століття К. Нойки, це була проблема можливості розв'язання протиріч неідеальної реальності досконалими засобами.

Фундаментальним сенсом і вектором цієї сходинки становлення культури було становлення всезагальної теорії розвитку — системи діалектики в її категорійно-логічному статусі. Це була універсальна дефініція культури, сформульована в ідеально-абстрактній формі. І людство не спроможне здійснити культуру як тотальну реальність поза озброєнням такою теорією.

Але і логічні форми не можна вважати завершеними засобами, оскільки до такої досконалості їм необхідно дорозвинутися, й у ній вони знаходять свою смерть. Таким чином, суб'єктивація культурного часу і простору історії не є тотожною

соціальному визначенню часу і простору, хоча і містить останнє у собі як кількісний фактор. Чим більш високу логічну визначеність отримує історія, тим передчасною, і навіть несвоєчасною для неї виступає культура. Таким само необумовленим «нааявним буттям» є простір культури. Адже у власному становленні культура не затверджується — становлення є єдністю буття й небуття сутності і як таке воно є нереалізованістю культури. Отже, становлення позбавляє культуру безпосередньої реальності, а реальність — культури. Тому безкультур'я є одночасністю і реальним образом становлення. Культура зрідка відкриває для себе самої власні джерела і саме в ці миті, коли вона виявляється в *іншому* і для *іншого*, визнає їх, аби знову від них абстрагуватися.

Третя сходинка у розумінні творчої культурології вимагає розуміння того, що, на відміну від передісторії, дійсна історія як єдність сутності та способу існування/розвитку соціуму і конкретної людини вимагає від теорії культури дослідження опосередковуючих форм сходження абстрактно-всезагального в конкретну всезагальність. Іншими словами, культурологія не має права обмежуватися описуванням тих чи інших статичних або рухливих форм історично-суспільного процесу поза дослідженням засад та форм розв'язання протиріч, що були спричинені суспільним розподілом праці. Останній вичерпав свої модуси з моменту виникнення гегелівської теорії діалектики. Так, є закономірним, що теорія розвитку відкривається спочатку відносно мислення, потім у природознавстві і тільки потім щодо історії. Але ці фази пройдені! Культурологія ж замкнулася у виродженій петлі фрагментів/часток, внаслідок чого втратила свій методологічний арсенал і не може претендувати на теорію культурного розвитку. Такий добровільний регрес, така добровільна регресивна рецепція без аперцепції, така гуссерлівська редукція загального й всезагального в просторі повного, даруйте, розчленування світу речей і світу людини не може претендувати на статус науки. Така культурологія часто постає контркультурою.

Методологічна та культурологічна петлі вродженості споріднюються у виродженій петлі філософії та сучасного мистецтва. І це також закономірно, адже усунення засад «громадської війни» сутності людини є можливим через долання антиномічності філософії (сутнісної самосвідомості людини) та мистецтва (естетики олюдненої чуттєвості та почуттів). Це розв'язання суперечності «нечуттєвого розуму» та «нерозумності чуттєвості». Але це є неможливим, коли і філософія, і мистецтво перебувають у межах виродженої петлі безталанного таланту, вишуканих суб'єктивних та творчих здібностей у здійсненні форм, які реалізуються через утворення регресивних змістів. Вражає те, що вдосконалення рефлексивних та художніх технік відбувається саме через штучні конструкції таких регресій, коли ані філософія, ані мистецтво не тільки не підносять і себе, і людину до необхідних імперативів, а неначе запрошують її зійти з розуму. Хтось визначив постмодерн як період, коли Христос спустився у пекло. Цьому вислову я протиставила б протилежне — постмодерн, це коли Бог пустив пекло в едем. Але це нонсенс, який не може бути прийнятий жодною релігією, але здійснений в реальній історії.

Необхідність універсальної суб'єктивації закону розвитку в контексті сучасної історії вимагає синхронізації розвитку технологічних форм діяльності у не відчуженому просторі єдності природи і форм культури, а такий процес вимагає подолання асиметрії історико-культурних і феноменологічних алгоритмів історії. Це означає, що розрізнення ритміки логіки історії, інтенсивності історії логіки, історії

естетики та історії культури повинна долатися у діалектичній інверсації їх взаємовідношення. Тобто, в їх взаємотрансформації як єдиного культуротворчого процесу. Це єдиний шлях до трансформації «сліпих» опосередкувань історичних і національних форм культури в опосередкування безпосереднього розвитку культури, в якій унеможлиблюється дуалізм сутності. Це єдиний шлях, іманентний основі логічного, моральнісного й естетичного розвитку людини як міри культурної історії.

**ШУМАКОВА Світлана Миколаївна**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри режисури

Харківської державної академії культури

<https://orcid.org/0000-0002-2269-3149>

## **СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: МЕТОДОЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ ФІЛОСОФСЬКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ СЕНСІВ**

У сучасному різноманітті художніх форм сценічне мистецтво, як і раніше, залишається унікальним явищем, яке зберігає перманентність власної життєздатності й, у певному сенсі, відбиває конструювання цілісності людського «Я». Сценічне мистецтво «живе» в поєднанні безлічі смислів, що відображають людину в культурі й житті, істотно спотворену нині нівелюючими цінностями й масмедійними клішовано-модними орієнтирами, але водночас спраглу самоактуалізації і свободи від рабства стереотипів та приналежності самій собі. Сценічна думка, по суті, існує в режимі безперервного розширення та перегляду сфери своєї реалізації в обріях зовнішніх контурів, «дисциплінарних меж» людського життя в ситуації соціокультурної дійсності. Очевидно, що сценічне мистецтво перебуває в одному зі своїх найабстрактніших, але водночас найдоступніших смислових полів, постаючи мистецтвом встановлення та переосмислення сенсів, адресованих глядачеві, що рефлексує й шукає, здатному поринути в роздуми про себе самого і своє місце у світі, готовому змінюватися і змінювати багат шаровий культурно-плюралистичний світ, що відповідає викликам часу.

У сценічному мистецтві здійснюється консолідація життєвого світу людини, трансцендування та екзистування — основні шляхи збереження цілісності її внутрішнього «Я». У світлі гуманістичної місії сценічне мистецтво занурює глядача в прикордонну ситуацію, потрапляючи в яку людина «розлучається із собою», щоб прийти до себе іншої, відтворити екзистенційний шлях від згасання до ствердження життя через катарсис. У контексті артикуляції екзистенційної проблематики актуалізується поглиблення рефлексії над прикордонними ситуаціями, головним чином, ситуацією кризи людської свідомості: збіднення психо-емоційної сфери людини, яскраво вираженої її клішованим мисленням, наростаючим екзистенційним страхом, що пред'являє моральну незрілість, інфантилізм і недієздатність, нарешті, небажання взяти на себе відповідальність за діяння, які чиниться.

Сценічне мистецтво характеризує багат шаровість і багатовимірність, що передбачає різновекторність одночасного існування різних істин, моделей, смислів, концепцій та інтерпретацій життєво важливого. У світлі очевидної змістової роздробленості зовнішнього світу глядач потрапляє у своєрідну ситуацію відчуження, де стає заручником ним самим створеної багатовимірності розуміння. Сучасна людина завжди змушена освоювати і виконувати безліч ролей, вступати у безліч зв'язків і відносин, в яких її «Я» втрачає чіткі межі та контури. Однак рано чи пізно виникає потреба в їхньому виразному усвідомленні, і тоді для людини актуалізується



проблема цілісного та гармонійного існування, з'єднання та збереження власного внутрішнього світу, екзистенційна проблема повернення до самої себе, до свого справжнього «Я» з безлічі приватних зв'язків та відносин.

Сценічне мистецтво, де в символічній формі представлено реальне життя, реальні людські взаємини та проблеми: від інтимно-особистих до загально-соціальних, пред'являє потужний змістово-гуманістичний потенціал, надаючи можливість людині зустрітися із собою цілісною та унікальною й осмислити власне ставлення до зовнішньої неоднозначності світу. На сценічних підмостках народжується цілісний, багатокомпонентний світ, що пов'язує воєдино всі окремі свої складові, які перебувають у постійній та безперервній знаковій взаємодії й інтерпретуються, насамперед, у духовно-практичному й аксіологічному вимірах. Сцена інтерпретує «маленьке життя», яке глядач проживає інакше, ніж зазвичай, встигаючи за короткий час відчувати, усвідомити, зрозуміти за перипетіями сценічних подій і те, що стосується безпосередньо його життя. Сценічне мистецтво, володіючи характеристикою інтимності, передбачає особливу подію зустрічі, що без сценічної форми втілення не може здійснитись. Вона постає дією від душі до душі, яка звертає реципієнта до глибинних роздумів щодо себе, пробуджуючи особливу внутрішню душевну активність.

Сучасна «привабливість» поліваріативності особистісної ідентифікації та різноманітність стереотипних її нинішніх інтерпретацій може обернутися безглуздістю існування як такого мислячої людини, її нездатністю визначити себе саму, що постає в цілу низку реальних життєвих проблем. Сценічне мистецтво формує поле переосмислення глядачем того, що здавалося йому чи то усталеним, чи то таким, що визначилось рухомим в його «горизонті сенсів». Нове осмислення реципієнт проєктує на реалії свого повсякденного буття, і те, що раніше здавалося відомим і безпосередньо очевидним, може ставати зовсім інакшим — нестійким і нестабільним, або, навпаки, значимим і ґрунтовим. Разом з тим, незважаючи на певну парадоксальність, ситуація такого «нерозуміння» та «переосмислення невизначеного» зумовлює початок нового конструювання цілісності внутрішнього світу реципієнта, бо сценічне мистецтво передбачає і певну висоту, і водночас не випадковість. Розуміння складається не лише з раціональних процедур, а й з процесів інтуїтивного осягнення міжсміслових зв'язків, рівноваги з оточуючим культурним середовищем. Гармонія зовнішнього та внутрішнього створює особистісну ідентичність — почуття єдності та цілісності, власної сили, життєвої активності, ціннісне ставлення до свого «Я».

Методологічна стратегія філософсько-культурологічних інтерпретацій власних сенсів, з одного боку, вбачає філософське осмислення сценічного мистецтва в панорамі культурного життя; з іншого — відкриває можливість осмислення сценічного мистецтва крізь призму відтворення людського в людині, як бажаної відкритості культурі і світу.

Отже, сценічне мистецтво у світлі філософсько-культурологічних інтерпретацій сенсів постає особливою художньою реальністю як оптичним приладом, в якому відтворюється універсальне ставлення людини до світу, що передбачає духовне перетворення та гармонізацію внутрішнього і життєвого її світу — трансцендування й екзистування.

## **МЕРЕОЛОГІЯ ЯК ЕВРИСТИЧНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ТЕКСТІВ**

Мереологія виникла як розділ логіки, де поняттєву субординацію «рід – вид» замінено відношеннями «ціле — частини», на розвиток постулатів феноменології Е. Гуссерля (Юдкін-Ріпун 2020, с. 44) для дослідження інтуїтивного мислення. На відміну від герменевтики, що також має справу з цими відношеннями (у т.зв. герменевтичному колі сенс частковостей визначається уявленнями про ціле, а ці уявлення, своєю чергою, самі корегуються наново відкритими деталями), мереологія виходить з системної антитези (Садовський 1974, с. 235-236), де ціле не зводиться до сукупності частковостей, натомість частина репрезентує ціле як його представниця.

Коли герменевтика залишається індиферентною щодо предикації, то в мереології для розв'язання зазначеної антиномії визначальними стають **суб'єктно — об'єктні** відношення, в площину яких переводиться вихідне відношення «частина — ціле». Тут суб'єкт репрезентує ціле, натомість предмет у ролі об'єкта виступає частковим. Відтак об'єктивація стає вихідним моментом відособлення деталей через переріз цілісностей: приміром, ідіоматичне словосполучення *тернистий шлях* (*шлях заріс тереном*) утворюється з перетину класів названих речей та рослин (на відміну від подібного біблеїзму *терновий вінець*). Текстовий суб'єкт дії обертається на посередника між об'єктами, уможливаючи виокремлення деталей (Юдкін-Ріпун 2021, с. 25, 28). Зокрема, у побудові текстів таке опосередкування виявляється як перетин суб'єктного поля спостереження (ракурс) та об'єктивно наявного поля предметів, спільним елементом якого і стає помічена та відзначена в тексті деталь. Суб'єктно — об'єктна взаємність, перетворення суб'єкта дії (т.зв. актант) на об'єкта і навпаки (в лінгвістиці — т.зв. **діатеза**), спирається на тому, що суб'єкт постає як носій кола можливостей, що припускаються необмеженими і наперед не визначеними, як активний чинник розгортання подій, здатний до саморозвитку, натомість перетворення його на пасивний об'єкт (приміром, *шлях пролягає* → *шлях прокладено*) виявляється у обмеженні його потенціалу обставинами..

Таке обмеження визначає відособлення частковостей, виявлення деталей, а водночас зростає інтерпретаційний потенціал деталей, здійснюється їх проблематизація. **Об'єктивація** та подрібнення деталей паралельні, що виявляється, зокрема, в утворенні **меронімів** — імен частковостей (на противагу голонімам — іменам цілого). Відтак у тексті складається специфічне міжоб'єктне поле відношень, де не предикація, а **дейксис**, взаємні посилання, референція відграють визначальну роль (Юдкін-Ріпун 2021), та яке позначене не управлінням, а додаванням (т.зв. парентеза), доповненням (т.зв. комплетивні відношення). Зокрема, основне мереологічне відношення «ціле — частини» розширюється до відношення **«внутрішнє — зовнішнє»** (Khalina et al. 2017, p. 50). Взаємне доповнення деталей реалізується саме на основі дейксису — мережі взаємних посилань. Для словесного тексту це має наслідком розширення сполучальності слів (валентності),

узагальнення її референцією, що виявляється як через витворення ідіоматичних словосполучень, зіставлення зовні несумісного, так і у виході за межі контактних зв'язків між словами та встановленні аркових, рамкових зв'язків на відстані (дистантна референція).

У ідіоматиці через подрібнення меронімів відкривається мікрокосмос образного мислення. Зростання інтерпретаційного потенціалу тут демонструється особливо наочно розвитком приказок та прислів'їв (паремій), де виявляється зростання можливостей інтерпретації та проблематизація оповіді. Лексичні паросполучення тут зазнають багаторазових семантичних переходів (т.зв. металеписис) через ланцюжок метонімічних заміन частковостей (*pars pro parte*). Багатоступеневі семантичні переходи ведуть до витворення ситуативної синонімії (т.зв. гендиадис), як у приказці «*шито й крито*», де позначення часткових дій зазнають значеннєвих змін (від шитва до приховування, від вкривання до зберігання таїни; подібне — у приказці «*поспіх — посміх*»). Приказки, побудовані з меронімів (зокрема, позначень частин тіла), демонструють цілковите переосмислення вихідних значень (*не клади пальця між дверима, риба гниє з голови, про вовка помовка, дірки латати*), так що виникають мікроскопічні алегорії. Таке дроблення ідіоматичної семантики через **метонімічне переосмислення меронімів** веде до цілого **мікрокосмосу** оповідних мотивів, як, приміром, алегорія нерозважливого вчинку в прислів'ї «*пішов глечик за водою та й накинув головою*». У пареміях закодовано цілі новелістичні сюжети.

З протилежного боку, розподілені у тексті віддалені взаємні посилення частковостей, дистантні (на противагу контактним) зв'язки меронімів узагальнюються розширеним тлумаченням старого риторичного поняття анафори як чинника зв'язності тексту та, зокрема, сітьової репрезентації текстової семантики (Попов 1982, с. 180). **Анафора** постає тут як оповідний мотив, поданий у тексті по частинах, між якими виникають зв'язки на відстані, «**пунктирною лінією**» (вислів О.Ю. Клековкіна у приватній розмові). Приклад анафори, що складається з взаємно доповнених частковостей, демонструють репліки другорядної дійової особи — журналіста Острожина з драматичного дебюту Лесі Українки «Блакитна троянда», сукупність яких відсилає до загальників тогочасної громадської думки («*актриса в ролі божевільної*» — натяк на впроваджене тоді ампула неврастеніка, «*фамільна подібність*» — про модні фатальної спадкоємності, «*велике колесо цивілізації*» — про прогрес, «*пониження температури громадського організму*» — модна соціологічна фразеологія). Ці репліки не мають відношення до перебігу подій, що завершуються самогубством героїні, але вони чітко окреслюють те середовище, в якому це розгортається. Подібні взаємні посилення частковостей на відстані у тексті утворюють додаткові тематичні лінії, які сприяють **циклізації** тексту, виявленню в ньому рамкової будови з поверненням мотивів таких ліній. Особливо поширений прийом візуальної анафори в кінематографі, коли повернення різних частковостей одного мотиву (приміром, початку та кінця дощу) забезпечує тяглість тексту.

Таким чином, аналіз меронімів, частковостей у тексті дозволяє виявити його циклічну будову, зворотні зв'язки (рекурсію), що розгортаються як вглиб, до мікрокосмосу ідіоматичних мотивів, так і вшир, до далекодії взаємних посилень окремих виразів. І. Кант запропонував у «Критиці чистого розуму» (ч.2, відділ 1, розд.1) поняття «трансцендентальної провідної нитки відкриття» (нім. *Transzendentaler Leitfaden der Entdeckung*, калька лат. *nervus probandi* «нитка доказу»; в російському

перекладі невдало відтворене як «спосіб відкриття»). Саме таку «нитку Аріадни» для пошуку змістового багатства тексту пропонує мереологія.

**Список використаних джерел:**

1. Попов Э. В. (1982) *Общение с ЭВМ на естественном языке*. Москва: Наука. 360 С.
2. Садовский В.Н. (1974). *Основания общей теории систем*. Москва: Наука. 280 С.
3. Юдкін-Ріпун І.М. (2020) *Феноменологія культури як методологія інтерпретації*. Київ: Інститут культурології НАМУ. 335 С.
4. Юдкін-Ріпун І.М. (2021) Предметний зміст художнього тексту: від феноменології до мереології. *Культурологічна думка*. № 20. С. 22 — 34.
5. Юдкин-Рипун И.Н. (2021) Анафора на основе меронимов в прозаическом тексте. *Языковые категории и единицы: синтагматический аспект. Материалы XIV Международной научной конференции, посвященной 120-летию проф. Н.Н. Прокоповича*. Владимир: Транзит-ИКС. С 368 — 375.0
6. Khalina N.V., Valulinas E.V., Anikin D.V. (2017) Topological semantics: foundations of the description of the spatial distribution of propositional signs. *Russian Linguistic Bulletin*. N. 4 (12). P. 49 — 53.

