ISSN 2226-0285

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF CULTURE AND ARTS MANAGEMENT

КУЛЬТУРА І СУЧАСНІСТЬ

№ 1 АЛЬМАНАХ **2020**

CULTURE AND CONTEMPORANEITY

ALMANAC

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність : альманах. 2020. № 1. 156 с.

В альманасі "Культура і сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання культурології та мистецтвознавства, опосередковані динамічними змінами на сучасному етапі цивілізаційних трансформацій.
Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів й усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Герчанівська П.Е., д. культ., проф. (*головний редактор*) (Україна); ***Вєдєнєєв Д.В.,*** д. іст. наук, проф. (*заст. головного редактора*) (Україна); ***Овчарук О.В.***, д. культ., проф. (*відповідальний секретар*) (Україна); ***Волков С.М.,*** д. культ., проф. (Україна); ***Денисюк Ж.З.,*** д.культ. (Україна); ***Езкуерро А.Е.***, доктор філос. (Іспанія); ***Кайл К.,*** д. філос. (Німеччина); ***Каталінік В.,*** д. філос. (Хорватія); ***Коваленко Є.Я.,*** к. екон. наук., доц. (Україна); ***Копієвська О.Р***., д.культ., проф. (Україна); ***Литвин С.Х.,*** д.і.н., професор (Україна); ***Льоос Х.,*** д-р філос., проф. (Німеччина); ***Пастерняк В.,*** д. габілітований, проф. (Польща); ***Прищенко С.В.,*** д. мист. (Україна); ***Ростіролла Д.***, д. філос., проф. (Італія); ***Сапенько Р.,*** д. габілітований, проф. (Польща); ***Смолик О.І.*** д. культ., проф. (Білорусь); ***Яковлеєв О.В.,*** д. культ, доц. (Україна)

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України (**категорія «Б»**)
зі спеціальностей: 022 Дизайн; 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 028 Менеджмент соціокультурної діяльності; 034 Культурологія
відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4).

Альманах "Культура і сучасність" індексується в міжнародних базах даних: International Impact Factor Services; Research Bible; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus

Друкується за рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв протокол № 12 від 08.07.2020
За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

Свідоцтво про державну реєстрацію: КВ 21134-10934ПР від 08.12.2014

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020
© Автори, 2020

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 378.091.313:7]:130.2
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221319

Цитування:
Падалка Г. В., Зайцева А. В. Культурологічні виміри проективного моделювання мистецької освіти. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 3-6.

Padalka G., Zaytseva A. (2020). Culturological dimensions of projective modeling of art education. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 3-6 [in Ukrainian].

Падалка Галина Микитівна,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри педагогіки мистецтва
та фортепіанного виконавства
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3696-2901
gala_padalka@ukr.net

Зайцева Алла Віталіївна,
доктор педагогічних наук, доцент,
професор кафедри педагогіки мистецтва
та фортепіанного виконавства
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0986-6284
alla_diez @ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПРОЕКТИВНОГО МОДЕЛЮВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Мета статті полягає в обґрунтуванні культурологічного спрямування як основи модернізованого розвитку мистецької освіти. **Методологія** дослідження ґрунтується на культурологічному, системному, компаративно-аналітичному підходах. **Наукову новизну** зумовлено визначенням провідних тенденцій удосконалення мистецької освіти в контексті сучасних вимог, що може створити підґрунтя для розробки нових навчальних програм, підручників, методичних рекомендацій. **Висновки.** Домінантними напрямами розвитку мистецької освіти на культурологічних засадах визначено: прагнення до культурного універсуму як характерної ознаки глобалізаційної епохи, актуалізацію акмеологічних та гедоністичних орієнтирів змісту і організації навчального процесу, забезпечення національної основи художнього становлення особистості, формування художньо-інформаційної культури учнівської молоді. Необхідність і достатність виявлених тенденцій зумовлено врахуванням об'єктивних соціокультурних засад розвитку мистецтва та впровадженням суб'єктно-персоналізованих підходів до культурологічного розвитку особистості.

***Ключові слова*:** культурологічний підхід, мистецтво, освітня парадигма, модернізація, проектування.

***Падалка Галина Никитична**, доктор педагогических наук, професор, профессор кафедры педагогики искусства и фортепианного исполнительства Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова; **Зайцева Алла Витальевна,** доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры педагогики искусства и фортепианного исполнительства Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова*

Культурологические измерения проективного моделирования художественного образования

Цель статьи состоит в обосновании культурологической направленности как основы модернизации художественного образования. **Методология** исследования базируется на культурологическом, системном, компаративно-аналитическом подходах. **Научная новизна** заключается в обосновании перспективных тенденций усовершенствования художественного образования в контексте современных требований, что может стать фундаментом для разработки новых программ, учебников, методических пособий. **Выводы.** Доминантными направлениями развития художественного образования на культурологической основе выявлены: ориентация на культурный универсум как характерный атрибут глобализационной эпохи, актуализация акмеологических и гедонистических ориентиров содержания и организации учебного процесса, обеспечение национальной основы художественного становления личности, формирование художественно-информационной культуры учащейся молодежи. Необходимость и достаточность выявленных тенденций обуславливается единством отражения в художественном образовании объективных социокультурных факторов развития искусства и внедрением субъективно-персонализированных подходов к культурологическому развитию личности.

Ключевые слова: культурологический подход, искусство, образовательная парадигма, модернизация, проектирование.

***Padalka Galina**, doctor of pedagogical sciences, professor, professor of the department of pedagogy of art and*

©Падалка Г.М., 2020
©Зайцева А.В., 2020

piano performance of the National Pedagogical University named after MP Dragomanov; ***Zaytseva Alla****, doctor of pedagogical sciences, associate professor, professor of the department of pedagogy of art, and piano performance of the National Pedagogical University named after MP Dragomanov*

Culturological dimensions of projective modeling of art education

The purpose of the article is to justify cultural orientation as the basis for the modernization of art education. **The methodology** bases on culturological, systemic, comparative-analytical approaches. **The scientific novelty** lies in the substantiation of promising trends in the improvement of art education in the context of modern requirements, which can become the foundation for the development of new programs, textbooks, teaching aids. **Conclusion.** The dominant directions of the development of art education on a cultural basis revealed: orientation to the cultural universal as a characteristic attribute of the globalization era, updating of acmeological and hedonistic landmarks and ensuring the educational process, ensuring the national foundations of the artistic formation of personality, cultural and artistic education of students. The necessity and sufficiency of the identified trends are determined by the unity of reflection in art education of objective sociocultural factors in the development of art and the introduction of subjectively-personalized approaches to the cultural development of a person.

Key words: a cultural approach, art, educational paradigm, modernization, design.

Актуальність теми дослідження. Мистецька освіта в умовах глибинних світоглядних змін суспільства набуває особливого значення як чинник виховання духовності особистості, як засіб пізнання світу в єдності осмислення і переживання людиною відтворюваних художніми засобами явищ, як засіб психологічної розрядки людини на тлі напруженого, динамічного життя сьогодення. Теоретичне осмислення означених функцій актуалізує необхідність дослідження соціокультурних аспектів трансформації мистецької освітянської парадигми, окреслення її принципових засад у контексті культурологічного простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження культурологічних вимірів художнього навчання і виховання молоді з кожним роком набуває все більшої активності. Ряд дослідників слушно підкреслюють значущість культурологічного забезпечення освітянських процесів (В. Біблер, Т. Гольдштейн, С. Гутман, В. Шульгіна, А. Хуторської). М. Кастельс, зокрема наголошує, що культурологічний принцип освіти орієнтує на врахування цілісної сукупності сучасних форм розвитку культури, що спонукатиме до осмислення учнями світу як культурологічної єдності у різноманітних площинах [6, 123]. А. Запесоцький вбачає відмінність культуроцентричного підходу в акцентуації людської сутності, що має пронизувати освітній процес на всіх рівнях [3, 420]. С. Гутман зауважує про кризові явища в освіті, що є наслідком недооцінювання ролі культури, недостатнім врахуванням змін у її розвитку [2, 35-36].

Слід відмітити також наявність зрушень практичного порядку у модернізації мистецької освіти на культурологічних засадах. Визначено освітні стандарти, що орієнтуються на художньо-культурний розвиток особистості; впроваджено навчальні предмети, пов'язані з пізнанням учнями художньої культури, розроблено основи інтегративного мистецького навчання школярів, базовим стрижнем якого виступає культурологічна парадигма.

Проте ясності у питаннях проектування розвитку мистецької освіти на культурологічній основі поки що немає. Зауважимо також про недостатню коректність використання термінології у висвітленні культурологічних проблем розвитку мистецької освіти, де активність її застосування випереджає наукову осмисленість.

Мета статті – виявити ключові тенденції забезпечення культурологічного спрямування як провідного чинника модернізації мистецької освіти. Завдання – дефініювати ключові поняття дослідження, такі як "культурологічний підхід", "культурологічна парадигма мистецької освіти", "культуроцентризм мистецької освіти", "концептуальне ядро", а також визначити провідні підходи до оцінювання результатів культурологічного спрямування мистецької освіти як основи її модернізації в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Не зважаючи на суттєві досягнення, велику кількість думок, проблема сутності, змісту, функцій культурологічного підходу у просторі мистецької освіти відноситься до вічних, завжди відкритих для вирішення і навіть науково провокативних. Пропонуємо наш варіант означеної дефініції. Під культурологічним підходом у мистецькій освіті розуміємо цілісну єдність провідних (домінуючих) засобів досягнення (забезпечення) її ефективності на основі акцентуації гуманістичних, духовних цінностей людства у сприйнятті, інтерпретації та творенні мистецтва. Відповідно, культурологічну парадигму мистецької освіти визначаємо як систему наукових поглядів, що передбачає співвіднесення художньо-педагогічних засобів формування особистості із широким культурним контекстом життєдіяльності суспільства. Структура означеної парадигми включає, по-перше, об'єкт впливу культурологічних чинників, по-друге, діяльнісний аспект. Культуроцентризм мистецької освіти розуміємо як системоутворювальний компонент

нормативної системи компетенцій, спрямованих на формування особистості як цілісного і творчого суб'єкта художньої культури. І, нарешті, концептуальне ядро мистецької освіти інтерпретуємо як необхідне і достатнє число універсальних принципів забезпечення її ефективності. Означені дефініції склали основу для формулювання провідних тенденцій оновлення мистецької освіти, а також вибору оцінювальних підходів до визначення результативності дослідницького пошуку.

У результаті дослідження визначено, що модернізація мистецької освіти характеризується такими тенденціями, як:

1. Орієнтація на інноваційні чинники розвитку глобалізованого суспільства, що означає співвіднесення змісту, методів, форм мистецької освіти із закономірними процесами модернізації культури в контексті всесвітнього розвитку.

Прогнозування оновлення мистецької освіти має враховувати прагнення до культурного універсуму як характерної ознаки глобалізаційної епохи. Крім того, необхідно враховувати, що формування загальнолюдської культури відбувається не лінійно і не однозначно. Орієнтація на багатовимірність відображення в мистецькій освіті глобалізаційних тенденцій має йти пліч-о-пліч із концепцією співіснування різних культурних цінностей. При цьому важливо передбачити, що мистецька освіта має транслювати не лише традиційні культурні цінності, що мають сталі ознаки, вивірені часом, а й художні інновації, актуальні для сучасності.

2. Забезпечення національної основи мистецької освіти, що передбачає особливу увагу до формування в учнів готовності до освоєння художньої творчості як відтворення духовних цінностей нації. Погляд на мистецтво крізь призму національної культури не тільки розширює межі художнього пізнання, уможливлюючи проникнення до глибин відтворення світу і самовідтворення митця, художня діяльність в контексті національної культури сприяє актуалізації раціонально неусвідомлюваних чинників сприймання, оцінювання і творення мистецтва, актуалізує комунікативні зв'язки автора художнього твору і реципієнта, сприяє творчому самовиявленню в соціокультурній діяльності.

Водночас визнання самоцінності своєї культури в мистецькій освіті має йти поруч із оцінюванням достоїнств і переваг іншої. Входячи в діалог з іншими, національна культура виступає основою художнього розвитку особистості. При цьому слід враховувати, що національна культура висвітлює такі аспекти мистецтва, повз які може пройти естетична свідомість особистості. Таким чином, національна культура відіграє роль своєрідного засобу пізнання іншої. Рівнозначно і чужа культура виступає стимулятором глибшого пізнання своєї.

3. Актуалізація акмеологічних засад художнього розвитку особистості виступає підґрунтям для досконалого оволодіння мистецькою діяльністю, досягнення її вершин. Сенс акмеологічного спрямування навчання полягає в активізації прагнення учня до найповнішого, найглибшого пізнання і виразного виконання мистецьких творів, до творчого самовираження в мистецтві на найвищому рівні. Акмеологічні орієнтири навчання виступають спонукою постійного, систематичного самовдосконалення учнів, націлюють їх не тільки на самовіддану працю, а й розкривають горизонти усвідомлення мистецтва як найвищого прояву людського духу в системі художньо-образного освоєння дійсності.

Мистецька освіта на рівні сучасних вимог передбачає розробку відповідних програм акмеологічного навчання, введення акмеологічних тренінгів, розробку і впровадження методик акмеологізації навчального середовища.

4. Підсилення гедоністичного ефекту мистецького навчання виступає актуальним напрямом поліпшення навчальних можливостей, стимулом заохочення учнівської молоді до опанування мистецькою діяльністю на рівні культурологічних вимог.

Аналіз сучасної практики доводить, що й досі, на жаль, превалюють навчальні підходи, де примус, напучування, вимогливість виступають основними засобами педагогічного впливу. Водночас іманентна ознака художньої діяльності як засобу отримання естетичного вдоволення, насолоди, на жаль, не береться до уваги в змісті та організації навчання.

Отже, визначаючи провідні тенденції оновлення мистецької освіти на культурологічних засадах, вважаємо гедоністичне забарвлення навчального процесу одним із пріоритетних. Цілком справедлива настанова на наполегливу, самовіддану працю в процесі оволодіння художньою діяльністю має йти поруч, співвідноситись із гедоністичним забарвленням навчання. Культурологічні виміри навчання мають орієнтувати педагогічний процес на забезпечення позитивних переживань учня, сприйняття культурного простору в контексті психологічного комфорту. Підвищена вразливість майбутнього митця має спрямовуватись в річище емоційного розвантаження, отримання естетичного задоволення від спілкування з художніми образами.

5. Реалізація пізнавального потенціалу інформативних технологій.

Культурологічні виміри реорганізації мистецької освіти пов'язано із забезпеченням її відповідності динамічному розвитку суспільства, зростанню обсягу інформації, стрімкій активізації соціальних потреб у систематичному оновленні знань, досвіду, різновидів діяльності. Культурно-зорієнтована парадигма художнього становлення особистості передбачає переконаність учнів в тому, що будь-яке знання відносне, швидко застаріває, художні уміння і навички потребують постійного удосконалення, розширення. Подолання суперечностей між темпами оновлення мистецької компетентності і обмеженим періодом навчання об'єктивно стримує можливості засвоєння учнями навчального матеріалу. Отже, тенденції оновлення мають бути зорієнтовані на формування в учнівської молоді культури здобування інформації, уміння вчитися, самостійно оперувати набутими знаннями і художніми навичками. Зміна парадигми мистецької освіти має бути пов'язана із формуванням особливого типу культури – художньо-інформаційної культури особистості. Це, в свою чергу, викликає необхідність розробленн я специфічних методичних систем художнього розвитку особистості, нових освітніх технологій, що ґрунтувались би на поєднанні традиційних і мистецько-комп'ютерних (мультимедійних, мережевих, електронних) способів підтримки творчого самовизначення, самовираження, саморегуляції особистості у мистецькому навчальному просторі.

Проективне моделювання впливу культурологічної парадигми на реорганізацію мистецької освіти потребує визначення способів оцінювання його результатів. Пропонуємо застосування певних підходів, до яких відносимо:

– Оцінювання культурологічної спрямованості навчання, сформованості художньо-культурологічної ерудиції учнів за результатами самостійної художньо-творчої діяльності учня (виразність інтерпретації музичного твору, танцювальних рухів, театралізованих дій тощо, відповідність їх стильовим характеристикам художніх напрямів).

– Оцінювання ефективності, якості, інтенсивності навчальної діяльності, що може виступити як педагогічний продукт, що підлягає аналізу, діагностиці.

– Залучення учня до самооцінювання культурологічної складової своїх художніх досягнень шляхом опитування, тестування, самоаналізу.

Висновки. Тенденції, схарактеризовані нами як домінантні у процесі проективного моделювання сучасної мистецької освіти, передбачають єдність і взаємодію двох чинників у розбудові сучасної мистецької освіти – з одного боку, врахування об'єктивних соціокультурних засад розвитку мистецтва, з іншого – впровадження суб'єктно-персоналізованих підходів культурологічного розвитку особистості, що зумовлюють індивідуальну траєкторію її художнього становлення. Наголосимо також, що модернізації в контексті культурологічної парадигми потребує зміст навчання, методи, прийоми, форми проведення занять, робочі програми, а також система оцінювання результатів художнього навчання і виховання молоді на культурологічних засадах, тобто йдеться про оновлення цілісного культурологічного комплексу освітянських орієнтирів.

Література

1. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1990. 426 с.

2. Гутман С.А. Образование в информационном обществе. СПб.: Издание ЮНЕСКО, 2004. 91 с.

3. Запесоцкий А.С. Образование: Философия, культурология, політика. Москва: Наука, 2003. 456 с.

4. Хуторской А.В. Философия русского космизма как аксиологический базис отечественного образования. Москва: НТА «АПФН», 2005. Т. II. С. 142-152.

5. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ : ДАКККіМ, 2007. 275 с.

6. Castells M. Communication power. Oxford Univ. Press. 2009. 592 p.

7. Goldstein Th. R. Psychological Perspectives on Acting. 2009. Vol. 3(1). P. 6-9.

References

1.Bibler B. C. (1991). From science to the logic of culture. Moscow [in Russian]

2. Gutman S.A. (2004). Education in the information society. SPb. (pp.35-36) [in Russian]

3. Zapesotsky A.S. (2003). Education: Philosophy, Cultural Studies, Politics. Moscow (p.420) [in Russian]

4. Khutorskoy A.V. (2005). The philosophy of Russian cosmism as an axiological basis of national education. Moscow: NTA «APFN» Vol. II, (pp. 142-152) [in Russian]

5. Shulgina V.D. (2007). Essays on the History of Musical Culture: A Source Study. Kyiv [in Ukrainian]

6. Castells M. (2009). Communication power. Oxford Univ. Press (p.123) [in English]

7. Goldstein Th. R. (2009). Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts. Vol. 3 (1). (pp.6-9) [in English]

Стаття надійшла до редакції 17.03.2020
Прийнято до друку 24.04.2020

УДК 008:940.2„17/18”(477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221320

Цитування:
Василенко Д. П., Крот В. О., Маслак В. І. Культурологічні студії з історії української культури XIX століття у творчій спадщині Михайла Грушевського. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 7-11

Vasylenko D., Krot V., Maslak V. Cultural research according to ukrainian culture history of 19th century in Mykhailo Hrushevsky heritage. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 7-11 [in Ukrainian].

Василенко Дар’я Павлівна,
старший викладач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтв, Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9052-8287
dvoloshka05@gmail.com

Крот Володимир Олександрович,
кандидат історичних наук, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2926-6916
volodyakrot@ukr.net

Маслак Володимир Іванович,
доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2898-2400
vimaslak2017@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIX СТОЛІТТЯ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

Метою статті є вивчення поглядів М. Грушевського щодо історії розвитку української культури XIX століття, висловлені ним в науково-популярних і публіцистичних працях. **Методологія дослідження.** Добір фактичного матеріалу ґрунтувався на основі загальнонаукових методів аналізу і синтезу, порівняння та узагальнення; методів всебічності, об’єктивності та ретроспективи. **Наукова новизна.** У статті розглянуто культурологічні студії Михайла Грушевського крізь призму історичної науки, зокрема досліджено історію культури українського народу. Михайло Грушевський вважав, що на процеси національного відродження, які охопили недержавні народи східної Європи, вплинули ідеї англійських і німецьких просвітителів, а також Велика французька революція. **Висновки.** Визначено, що Михайло Грушевський великого значення надавав процесам національно-культурного відродження другої половини XIX – початку XX століть безпосереднім сучасником якого він був.

Ключові слова: Михайло Грушевський, культура, історія, нація, Україна, ідеологія.

Василенко Дарья Павловна*, старший преподаватель кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства Кременчугского национального университета имени Михаила Остроградского;* ***Крот Владимир Александрович,*** *кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных наук, культуры и искусства Кременчугского национального университета имени Михаила Остроградского;* ***Маслак Владимир Иванович,*** *доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой гуманитарных наук, культуры и искусства Кременчугского национального университета имени Михаила Остроградского*

Культурологические студии по истории украинской культуры XIX века в творческом наследии Михаила Грушевского

Целью статьи является изучение взглядов М. Грушевского относительно истории развития украинской культуры XIX века, высказанные им в научно-популярных и публицистических трудах. **Методология исследования.** Отбор фактического материала основывался на общенаучных методах анализа и синтеза, сравнения и обобщения; методов всесторонности, объективности и ретроспективы. **Научная новизна.** В статье рассмотрены культурологические исследования Михаила Грушевского сквозь призму исторической науки, в частности исследована история культуры украинского народа. Михаил Грушевский считал, что на процессы национального возрождения, которые охватили негосударственные народы Восточной Европы, повлияли идеи английских и немецких просветителей, а также Великая французская революция. **Выводы.** Определено, что Михаил Грушевский большое значение он придавал процессам национально-культурного возрождения второй половины XIX начала XX веков непосредственным участником которого он являлся.

Ключевые слова: Михаил Грушевский, культура, история, нация, Украина, идеология.

©Василенко Д. П., 2020
©Крот В. О., 2020
©Маслак В. І., 2020

Vasylenko Daria, *teacher of the Department of Humanities, Culture and Arts, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National;* ***Krot Volodymyr,*** *Ph.D. (Candidate of History), associate professor of the Department of Humanities, Culture and Arts, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University University;* ***Maslak Volodymyr,*** *Doctor of Historical Sciences, associate professor, Head of the Department of Humanities, Culture and Arts, Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University*

Cultural research according to ukrainian culture history of 19th century in Mykhailo Hrushevsky heritage

Purpose of the Article. The scientific heritage of Mykhailo Hrushevsky occupies an important place in Ukrainian history science, especially in the learning of the cultural science of Ukrainian people. However, long time his activity and work were silent because it didn't fit the framework of prevailing Russian concentric ideology. The investigation goal is Mykhailo Hrushevsky's vision of history according to its Ukrainian culture development in the nineteenth century, expressed by him in popular scientific and journalistic works. The time frames of the named publication coincide with the period of the Ukrainian national revival at the end of eighteenth the beginning of the twentieth century. **Methodology.** The selection of the material was based on common scientific methods of analysis and synthesis, comparison, and generalization; methods of comprehensiveness, objectivity, and retrospect were used precisely to examine respondents' level of dual interest in learning. **Scientific novelty.** According to Mykhailo Hrushevsky's point of view, a long time the first stage of the Ukrainian national cultural movement was the literature. The especially great influence had a prohibition of the Ukrainian language in Russian empire and revolutionary events in Western Ukraine in 1848. At the beginning of twentieth century in Ukraine appeared a growth of Ukrainian culture everywhere in its territory. **Conclusions.** Great importance he paid to the processes of national-cultural revival in the second part of the nineteenth, the beginning of twentieth centuries because he was the immediate participant of it.

***Key words*:** Mykhailo Hrushevsky, culture, history, nation, Ukraine, ideology.

Актуальність дослідження. Важливе місце в українській історичній науці посідає творча спадщина Михайла Грушевського. Він залишив помітний слід у різних галузях вітчизняної культури. Проте довгий час його діяльність та творчість замовчувалися, бо вона не вписувалася в межі пануючої російськоцентричної ідеології. Лише після проголошення в 1991 році незалежності України розпочалося систематичне вивчення творів вченого та ґрунтовне дослідження його громадсько-політичної та наукової діяльності.

Метою дослідження є студіювання історії розвитку української культури XIX століття крізь призму наукового доробку М. Грушевського. До уваги були взяті погляди, які він висловлював у науково-популярних і публіцистичних працях. Хронологічні межі публікації співпадають з періодом національного українського відродження кінця XVIII – початку XX століть.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед вчених, що працювали і працюють на ниві грушевськознавства, можна назвати Л. Винара, засновника названої дисципліни [1], С. Плохія [8], В. Тельвака [9] та ін. Зазначені науковці розглядали різноманітні аспекти творчої спадщини Великого Українця, проте, далеко не все, що стосується проблем історії української культури XIX століття в розумінні М. Грушевського знайшло належне висвітлення в українській історіографії. Варто наголосити, що він приділяв велику увагу праці на ниві національної культури, вважав, що саме вона відіграє провідну роль у перетворенні українців з етнографічної маси в націю.

Наукова новизна. Представлено періодизацію історії української культури кінця XVIII –початку XX століть на основі наукових культурологічних праць Михайла Грушевського, які були опубліковані на початку XX століття. У наукових публікаціях М. Грушевський розглядає культурні чинники, які сприяли відродженню та становленню української культури: мова, релігія, народність, освіта.

Виклад основного матеріалу. У 1904 році М. Грушевський опублікував російською мовою узагальнюючу працю «Очерк истории украинского народу», її останні розділи присвячені розвитку національної відродження XIX століття. Провідну роль тоді відігравала нова українська література. Він вказав на той факт, що і до цього народна мова широко використовувалася в інтермедіях, церковних проповідях, але ігнорувалася так званою високою культурою. Поворот до українського слова з боку освічених верств відбувся наприкінці XVIII століття. І це, на думку історика, мало надзвичайно важливе значення, вона, тобто, «мова повернула інтелігенцію обличчям до народу після столітнього відчуження від нього… і послужила могутнім засобом їх зближення» [5, 364]. Саме їй, на думку М. Грушевського, Україна зобов'язана тим, що наша інтелігенція не обмежилася збиранням фольклорних пам'яток, складанням граматик та словників, а перейшла до формування нової української літератури, що базувалася на народній мові [7].

Першим центром національного відродження М. Грушевський вважав Харків, бо тут в 1805 році відкрили університет, а згодом, жіночий пансіон, причому названі установи були створені урядом за активної підтримки місцевого дворянства. У Харкові, відзначав М. Грушевський, розвивалася на початку XIX століття переважно російська культура, бо створені там навчальні заклади були російськими. Українська течія мала в ній дуже скромний прояв у вигляді кількох українських книжок і брошур, розділених роками, окремих українських віршів

та оповідань, уміщених у журналах та альманахах, що виходили російською мовою. Вчений стверджував, що «поряд з справжньою російською культурою та літературою, до якої серйозно ставилися не лише уряд, а й місцеве українське суспільство, ця українська течія могла вважатися ще дрібним провінціалізмом, забавкою чи примхою етнографів і антикварів». Оцінюючи його діяльність, історик вказав на те, що члени гуртка зробили «великий крок вперед щодо різноманіття творчості і щодо усвідомленого ставлення до неї» [5, 368]. Отже, члени харківського гуртка тоді ще не усвідомлювали того факту, що вони творять нову українську літературу.

Наступний етап розвитку української культури М. Грушевський пов'язав з діяльністю членів братства Кирила і Мефодія, насамперед Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша. Він підкреслив надзвичайний їх вплив на процес націєтворення. В умовах, коли українська народність складалася з німої закріпаченої темної селянської маси, з одного боку, і денаціоналізованої інтелігенції, яка втратила національне почуття та історичну традицію, – поява Шевченка була надзвичайним успіхом. М. Грушевський високо оцінював вірші поета. «Його творчість – це творчість народу, що досягає відразу, без проміжних ступенів, високого інтелектуального розвитку та індивідуальної свідомості й поєднує у своїх витворах безпосередність народної поезії й усвідомлення літературної творчості» [5, 369]. Дійсно, Т. Шевченко своїми літературними творами та жертовним заради України життям справив великий вплив на становлення української нації. Якщо першість в українській культурі 40 -х років XIX століття належить Кобзарю, то в подальшому в 60-70 роках XIX століття великий вплив мали на розвиток української культури М. Костомаров і П. Куліш.

Після урядових переслідувань 40-50 років XIX століття і відбуття заслання, колишні кирило-мефодіївці осіли в Петербурзі, де започаткували видання часопису «Основа». М. Грушевський з цього приводу вказав на те, що центром українського культурного руху стала столиця імперії, зазначивши їх слабкість і малочисельність. Однак, їхню діяльність навколо цього часопису він оцінював позитивно. «Основа», незважаючи на своє коротке існування й обмеженість своєї національної програми, зробила велику справу, – писав він – вперше об'єднавши національні елементи на доволі прогресивній платформі та по'язавши український рух з прогресивними демократичними течіями великоросійського суспільства» [5, 371]. Вчений вітав просвітні ідеї петербурзького гуртка щодо навчання дітей в початкових і недільних школах українською мовою, поширення українських книжок серед народу. Він підкреслював те, що вказані ініціативи мали підтримку серед прогресивної російської інтелігенції.

Однак, зазначене ліберальне ставлення влади до українських культурних потреб тривало недовго. З вибухом польського повстання в 1863 році урядова політика кардинально змінюється. Приводом стали звинувачення реакційних елементів, зокрема Каткова в тому, що українські культурні домагання – це польська інтрига і її мета – розколоти триєдиний руський народ, який складають великороси, малороси і білоруси. Припинилося видання «Основи», розпочалися репресії проти українських діячів культури, що призвело до її тимчасового занепаду.

У 70-ті роки XIX століття відбувається активізація українського руху. М. Грушевський відобразив названий процес такими словами: «Осередком української роботи став Київ, де зібралося чимало талановитих і тямущих людей, з вихованців тутешнього університету… Стало розвиватися красне письменство (повісті й поезії), появилися перші початки соціального українського роману – такого, що малював соціальне українське життя по знесенню кріпацтва: твори Нечуя-Левицького, Мирного, Конисього. Велике враження робили початки справжнього українського театру і серйозної української музики… Недовгий сей скільки-небудь свобідний письменний і культурний час, таким чином, був багатий своїми наслідками. Але скоро прийшов йому край» [6, 441]. Тобто короткий період піднесення української культури змінився новими репресіями.

Період історичного розвитку 60-80-х років XIX століття отримав назву «культурництво». У статті «Рух політичної і суспільної думки в XIX столітті» М. Грушевський виокремив у ньому два напрямки: «Одно представлялося гуртком «Киевской старины», мало – дозволю собі так висловитися, – характер більше загально російський. Воно залишало політичну і суспільну працю ліберальнішого чи консервативнішого напрямку (залежно від поглядів окремих представників цього напряму), так би мовити загальноімперським елементам. Місце українців полягало в тому, аби творити надбудову у формі вивчення України, збереження традицій української мови і літератури, хоч би дуже скромно – «для домашнього вжитку», як казали – яке б не викликало докорів у сепаратизмі. … Дотримуючися суто «культурного» напряму в Росії, вони не проти були займатися політикою в Галичині [8, 403]. Саме їм вдалося виробити компромісну польсько-українську угоду в 1890 році, «нова ера», яка мала забезпечити культурний розвиток українців ціною відмови їх від політики. Однак, дуже швидко ця домовленість перестала діяти, бо пануючий польський шляхетський режим в Галичині не бажав іти на серйозні поступки. Зазнали невдачі

«культурники» і в Росії, бо царський режим залишався непохитним у переслідуванні будь-якого прояву української національної свідомості, і ніяким зменшенням українських запитів, ніяким відмежуванням зліва не вдалося створити тут ґрунт для легального українства. На думку М. Грушевського, політика і культура виявилися тісно між собою пов'язані і не могли існувати одна без одної.

Найважчого удару українській культурі завдав Емський указ 1876 року, який фактично заборонив твори, писані українською мовою. Згодом історик присвятить цій події статтю «Ганебній пам'яті», яка була написана ним в 1906 році, де назвав його «одним з найпоганіших своїм замислом і страшним своїми наслідками актів утиску й деспотизму» [4, 441]. Пізніше, в 1926 році, в розширеній статті під такою ж назвою він подав загальну історію російської політики щодо України в галузі культури: «Від часу коли Україна зв'язалася з Москвою … так українське життя стало підпадати різним катаклізмам від московських мішань, московському контролю, московській цензурі. … …коли нарешті світська книга якось визволилася з під букви сеї заборони українська думка, українське слово – включно до українського акценту в вимові, мусили пробиватися через сітку всяких заборон, обмежень і запідозрювань, які неймовірно гальмували розвій українського культурного життя і відстрашували обивательську масу від причетності до нього» [3, 106].

Фактична заборона царським урядом української мови стала причиною того, що культурний центр у 80-90 роках XIX століття перемістився до Львова. Процесам національно-культурного відродження в Західній Україні М. Грушевський присвятив ряд статей і окремі розділи в своїх загальних історіях [3; 5; 6].

Вчений стверджував, що зміни в культурному житті цих земель стали можливими після першого поділу Речі Посполитої, який припав на 1772 рік. Австрійські правителі Марія-Терезія і Йосиф II провели в кінці XVIII століть ряд реформ, які позитивно відбилися і на культурі краю. Одним з наслідків змін стали поліпшення освіти і культури галицького духовенства: «Серед нового уніатського духовенства,… уже в початку XIX століття заявляються освічені і тямущі люди, які думають не тільки про інтереси своєї церкви, а й про інтереси народні, національні, заходяться коло піднесення освіти і добробуту, коло піднесення національної культури. [3, 235]. Як приклад, вчений наводив діяльність гуртка в Перемишлі, діячі якого обстоювали викладання в школах руською мовою, написання для них підручників. Порівнюючи розвиток культури в першій половині XX століття в Галичині і на Наддніпрянщині, вчений надавав перевагу першій [3, 235].

Звернув увагу М. Грушевський і на відмінності національного відродження в Галичині і на Наддніпрянщині. Якщо в підросійській Україні головним його рушієм були нащадки козацької старшини, то в Західній – греко-католицьке духовенство. У Галичині існувало дві течії, одна з них обстоювала пріоритет церковнослов'янської мови, а інша – народну мову, і цим солідаризувалася з Наддніпрянщиною. Це була так звана «Руська трійця», члени якої цікавилися історією та етнографією українського народу, збирали пісні й перекази [9, 236]. У 1837 році «Руська трійця» видала перший альманах в Галичині народною мовою і цим започаткувала в цьому краї нову українську літературу. Однак культурний рух зазнав переслідувань з боку реакційного духовенства і не набув широкого поширення.

Новим поштовхом до національно-культурного відродження Західної України стали революційні події 1848 року, які отримали назву «Весна народів». Українці створили політичний орган – «Головну Руську Раду», яка представляла інтереси населення перед імператором. За її ініціативою восени 1848 року скликано «Собор руських вчених», за визначенням історика «всіх прихильників культурного і національного розвитку Галицької України», щоб вияснити культурні і національні потреби та виробити програму дальшої діяльності для розвитку українського народу [3, 238].

Характеризуючи становище української культури в різних її частинах України, М. Грушевський писав: «Так українство не вмерло, а йшло наперед, невважаючи на заборони» [6, 445], оскільки репресивні заходи були флагманом імперіалістичної політики по відношенню до українців, що проживали в обох імперіях. Результатом такої політики була низька освіченість серед українського населення, навіть в порівнянні з росіянами. Українські культурні діячі неодноразово порушували питання про викладання рідною мовою. Але їх клопотання ігнорувалися, бо уряд вперто втілював програму асиміляції українців і білорусів.

На початку XX століття позитивні зміни в ставленні до культурних потреб намітилися і в Російській імперії. Вирішальну роль відіграли події, пов'язані з Першою російською революцією, яка дала початок перетворенням її в конституційну монархію. Царський маніфест від 18 жовтня 1905 року надав свободу слова і фактично скасував Емський указ 1876 року. Вперше з'явилася можливість створення української преси і українських культурно-освітніх установ, економічних і громадських організацій. Однак, зі спадом революційної активності царська адміністрація бере українську пресу і українські товариства під ретельний контроль, з великою підозрою ставилася до культурних домагань нашого народу. Вчений зазначав, що українці зуміли за короткий період

відносної лібералізації «використати і ту не бозна-яку свободу яка їм припала фактично. Сильно розвинулася література – наукова, популярна і красне письменство. Засновано наукове товариство в Києві, на взірець львівського, і почали виходити наукові видання його. … Багато виходило популярної літератури для народу і дедалі вона ширилася серед нього, невважаючи на всі заборони і труднощі Сей не видимий посів приніс потім великий урожай» [6, 446].

Як бачимо, М. Грушевський вказав на зростання української культури на усіх її землях у перші десятиліття XX століття. Перша світова війна, а за нею російська революція і розпад двох імперій не тільки не припинили культурного прогресу, але й поглибили його. Українська культура, незважаючи на усі трагедії, які вона пережила, продовжувала розвиватися. Однак часи лихоліть позначилися на її становищі. Вчений, характеризуючи її, закидав українській культурі провінціалізм. До такого становища призвело національне гноблення, що панувало в Російській та Австрійській імперіях в усі часи [4, 107-108].

Висновки. Михайло Грушевський увійшов в історичну науку як автор основоположних наукових праць з історії української культури. Великого значення він надавав процесам національно-культурного відродження другої половини XIX – початку XX століть безпосереднім сучасником якого він був. У історії української культури цього періоду він виокремив ряд етапів: перший розпочався в кінці XVIII століття і тривав до 40-х років XIX століття. Другий етап охопив приблизно 40-і – початок 90-х років XIX століття. Цим етапам становлення української культури характерно загальнонаціональне відродження мови, літератури, мистецтва, релігії, народного і політичного руху. До негативних особливостей можемо віднести аполітичне культурництво як реакція громадянства на антиукраїнську політику російської влади; репресивні заходи імперських урядів проти української культури та її представників.

Література

1.Винар Л. Значення Михайла Грушевського в українській і світовій історії / Л. Винар // Михайло Грушевський – історик і будівничий нації. Статті і матеріали. – 1995. – С. 23-60.

2.Грушевський М. Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Твори в 50 томах. Т.1. / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2002. С. 397-404, 441-443.

3.Грушевський М. Початки відродження в Західній Україні. Твори в 50 томах. Т.9. / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2009. С. 233 -238.

4.Грушевський М. Ганебній пам'яті. Твори в 50 томах. Т.10. Кн. 1 / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2015. С. 104-110.

5.Грушевський М. Нарис історії українського народу. Твори в 50 томах. Т.22. / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2015. С. 8- 458.

6.Грушевський М. Історія України приналежна до програми вищих початкових і нижчих середніх класів. Твори в 50 томах. Т.23. / гол. ред. П. Сохань. Львів, 2014. С. 267-454.

7.Лисяк-Рудницький І. Структура української історії XIX століття. Історичні есе в 2 томах. Т.1. / упоряд. Я. Грицак. Київ, 2019. С. 193-202.

8.Плохий С. Великий переділ Незвичайна історія Михайла Грушевського. К. : Видавництво часопису «Критика», 2011. 600 с.

9.Тельвак В. Творча спадщина Михайла Грушевського в оцінках сучасників (кінець XIX – 30-ті роки XX століття) / В. Тельвак. – Київ-Дрогобич : «Вимір», 2008. 494 с.

References

1.Vynar, L. (1995). The significance of Mykhailo Hrushevsky in Ukrainian and world history. Mykhailo Hrushevsky is a historian and builder of the nation. Articles and materials, 23-60 [in Ukrainian].

2.Ghrushevsjkyj, M. (2002). The Shevchenko Scientific Society in Lviv. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 1, pp. 397-404). Lviv. [in Ukrainian].

3.Ghrushevsjkyj, M. (2009). The beginnings of the revival in Western Ukraine. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 9, pp. 233-238). Lviv. [in Ukrainian].

4.Ghrushevsjkyj, M. (2015). Shameful memory. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 10, Bk. 1, pp. 104-110). Lviv. [in Ukrainian].

5.Ghrushevsjkyj, M. (2014). Essay on the history of the Ukrainian people. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 22, pp. 8-458). Lviv. [in Ukrainian].

6.Ghrushevsjkyj, M. (2015). The history of Ukraine belongs to the program of upper primary and lower middle classes. In P. Sokhanj (Ed.), Hrushevsjkyj M. S. Tvory (Vol. 23, pp. 267-454). Lviv. [in Ukrainian].

7.Lysjak-Rudnycjkyj I. (2019). The structure of Ukrainian history of the XIX century. In Ja. Ghrycak (Ed.). Istorychni ese Tvory (Vol. 1, pp. 193-202). Kyiv. [in Ukrainian].

8.Plokhyj, S. (2011). Great redistribution The unusual story of Mykhailo Hrushevsky. Kyiv: Vydavnyctvo chasopysu «Krytyka». [in Ukrainian].

9.Teljvak, V. (2008). Mykhailo Hrushevsky's creative heritage in the estimations of contemporaries (end of XIX – 30s of XX century). Kyiv-Droghobych: «Vymir». [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2020
Прийнято до друку 15.03.2020

УДК 746:379.85
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221323

Цитування:
Бедріна Н.С. Форми трансляції народних художніх текстильних промислів на Харківщині як фактор розвитку культурного туризму. *Культура і сучасність : альманах*. №1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 12-16

Bedrina N. (2020). Forms of translation of art textile crafts in Kharkiv region as a factor of development of cultural tourism. Kultura i suchasnict : almanakh, 1, 12-16 [in Ukrainian].

Бедріна Надія Сергіївна,
кандидат культурології, старший викладач
кафедри аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8236-9463
nadiia.bedrina@gmail.com

ФОРМИ ТРАНСЛЯЦІЇ НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ТЕКСТИЛЬНИХ ПРОМИСЛІВ НА ХАРКІВЩИНІ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ

Мета роботи. Проаналізувати форми трансляції сувенірних виробів народних художніх текстильних промислів Харківщини: музеї, фестивалі, ярмарки, майстер-класи, внтернет-простір як фактори розвитку культурного туризму. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні комплексу інструментів: аксіологічний підхід використано для з'ясування змістового і ціннісного статусу народного художнього текстильництва Харківської області; метод соціокультурної детермінації застосовано з метою пояснення через призму культури особливостей досліджуваних історичних та економічних явищ; системний підхід допоміг вивчити народні художні текстильні промисли харківського регіону як цілісну систему; історичний метод уможливив виявити основи формування локальної школи художньої текстильної творчості. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у комплексному дослідженні з позицій культурології форм збереження і трансляції здобутків народної художньої текстильної творчості харківських майстринь і майстрів як чинників розвитку культурного туризму. Виділено і проаналізовано такі форми трансляції харківського художнього текстильництва й сувенірних виробів: музеї, етнофестивалі, ярмарки, майстер-класи, інтернет-простір. **Висновки.** Харківщина зберегла традиції локальної школи художнього текстильництва, базуючись на якій можна створювати різноманітні сувеніри: етноодяг, килими, коци, сувеніри з ткацьким малюнком та ін. Виробництво місцевої сувенірної продукції є одним із чинників підвищення туристичної привабливості регіону, а також створення бренду Харкова. Виділено наступні форми трансляції виробів народних художніх текстильних промислів на Харківщині: музеї, етнофестивалі, ярмарки, майстер-класи, інтернет-простір. Виявлено, що музеї Харкова і області можуть сприяти розвитку туризму за допомогою організації виставок, проведення тематичних лекцій, влаштування сувенірних крамниць; з'ясовано провідну роль чисельних етнофестивалів Харківської області у популяризації культурного туризму й реалізації сувенірів художнього текстильництва місцевого виробництва; запропоновано приділити більше уваги ярмаркам художніх промислів, що є історичною традицією Харківської губернії; доведено, що майстер-клас є прогресивною формою трансляції досвіду майстринь й майстрів, пропагування здобутків художніх текстильних промислів регіону, піднесення культурного туризму; показано, що інтернет-простір є важливою рушійною силою у справі поширення інформації й підвищення попиту на сувеніри художнього текстильництва Харківщини. Зазначено, що всі ці форми трансляції народних художніх текстильних промислів не існують окремо одна від одної, а утворюють синтез, проходять паралельно і взаємодоповнюються.

***Ключові слова*:** культурний туризм, художні текстильні промисли, Харківщина, сувенір, етнофестиваль, ярмарок, майстер-клас, музей, інтернет-простір.

***Бедрина Надежда Сергеевна**, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры аудиовизуального искусства Харьковской государственной академии дизайна и искусств*

Формы трансляции народных художественных текстильных промыслов в Харьковском регионе как фактор развития культурного туризма

Цель работы. Проанализировать формы трансляции сувенирных изделий народных художественных текстильных промыслов Харьковского региона: музеи, фестивали, ярмарки, мастер-классы, Интернет-пространство как факторы развития культурного туризма. **Методология исследования** основана на применении следующего комплекса инструментов: аксиологический подход использован для выяснения смыслового и ценностного статуса народного художественного текстильного производства Харьковской области; метод социокультурной

©Бедріна Н. С., 2020

детерминации применен с целью объяснения через призму культуры особенностей исследуемых исторических и экономических явлений; системный подход помог изучить народные художественные текстильные промыслы харьковского региона как целостную систему; исторический метод позволил выявить основы формирования локальной школы художественного текстильного творчества. **Научная новизна** полученных результатов заключается в комплексном исследовании с позиций культурологии форм сохранения и трансляции достижений народного художественного текстильного творчества харьковских мастериц и мастеров как факторов развития культурного туризма. Выделены и проанализированы следующие формы трансляции харьковского художественного текстиля и сувенирных изделий: музеи, этнофестивали, ярмарки, мастер-классы, интернет-пространство. **Выводы.** Харьковский регион сохранил традиции локальной школы художественного текстильного творчества, основываясь на которой, можно создавать разнообразные сувениры: этноодежда, ковры, коцы, сувениры с ткацким рисунком и др. Производство местной сувенирной продукции является одним из факторов повышения туристической привлекательности региона, а также создания бренда Харькова. Выделены следующие формы трансляции изделий народных художественных текстильных промыслов в Харьковской области: музеи, этнофестивали, ярмарки, мастер-классы, Интернет-пространство. Выявлено, что музеи Харькова и области могут способствовать развитию туризма посредством организации выставок, тематических лекций, устройства сувенирных магазинов; выяснена ведущая роль многочисленных этнофестивалей Харьковской области в популяризации культурного туризма и реализации сувениров художественного текстиля местного производства; предложено уделить больше внимания ярмаркам художественных промыслов, как исторической традиции Харьковской губернии; доказано, что мастер-класс является прогрессивной формой трансляции опыта мастериц и мастеров, пропаганды достижений художественных текстильных промыслов региона, развития культурного туризма; показано, что Интернет-пространство является важной движущей силой в деле распространения информации и повышения спроса на сувениры художественного текстильного производства Харьковского региона. Отмечено, что все эти формы трансляции народных художественных текстильных промыслов не существуют отдельно друг от друга, а образуют синтез, проходят параллельно и взаимодоплняются.

***Ключевые слова*:** культурный туризм, художественные текстильные промыслы, Харьковский регион, сувенир, этнофестиваль, ярмарка, мастер-класс, музей, интернет-пространство.

***Bedrina Nadiia**, Ph.D. in Cultural Studies, senior lecturer of the Department of Audiovisual Art Kharkiv State Academy of Design and Arts*

Forms of translation of art textile crafts in Kharkiv region as a factor of development of cultural tourism

The purpose of the article is analyzing of the forms of broadcasting of folk art textile crafts in the Kharkiv region: museums, festivals, fairs, master classes, Internet space as factors of cultural tourism development. **The methodology** is based on the use of the following set of tools: the axiological approach was used to clarify the semantic and value status of art textile crafts production in the Kharkiv region; the method of socio-cultural determination is applied in order to explain through the prism of culture the features of the studied historical and economic phenomena; the systematic approach helped us to study folk art textile crafts of the Kharkiv region as an entire system; the historical method made possible to identify the foundations of the formation of a local school of art textile crafts. **The scientific novelty** of the obtained results lies in a comprehensive study from the standpoint of cultural studies of forms of preservation and translation of the achievements of folk art textile creativity of Kharkiv craftswomen and craftsmen as factors of development of cultural tourism. The following forms of broadcasting of local art textile crafts and souvenirs are singled out and analyzed: museums, ethno-festivals, fairs, master-classes, Internet space. **Conclusions.** Kharkiv region has preserved the traditions of the local school of art textile crafts, based on which we can create a variety of souvenirs: ethnic clothing, carpets, coats, souvenirs with weaving patterns, etc. The production of local souvenirs is one of the factors increasing the tourist attractiveness of the region, as well as creating a brand of Kharkiv. The following forms of broadcasting products of folk art textile crafts in the Kharkiv region are distinguished: museums, ethno-festivals, fairs, master-classes, Internet space. It was found that the museums of Kharkiv and the region can promote the development of tourism through the organization of exhibitions, thematic lectures, souvenir shops; the leading role stand numerous ethno-festivals of the Kharkiv region in the popularization of cultural tourism and realization of souvenirs of art textile craft of local production is found out; it is suggested to pay more attention to art fairs, which is a historical tradition of Kharkiv province; it is proved that the master class is a progressive form of broadcasting the experience of craftswomen and craftsmen, promoting the achievements of artistic textile crafts of the region, raising cultural tourism; it is shown that the Internet is an important driving force in the dissemination of information and increasing demand for souvenirs of artistic textiles of Kharkiv region. It is noted that all these forms of translation of folk art textile crafts do not exist separately from each other, but as a form of synthesis, run in parallel and complement each other.

Key words: cultural tourism, art textile crafts, Kharkiv region, souvenir, ethnic festival, fair, master class, museum, Internet space.

Актуальність теми дослідження. Розробка бренду Харкова стоїть на порядку денному політики регіону, і на шляху його формування варто згадати про народні художні текстильні промисли, сувенірна продукція й процес виробництва яких може сприяти розвитку культурного туризму. Адже культурні туристичні ресурси можна конструювати, спираючись на місцеві художні традиції, зберігаючи при цьому національну ідентичність.

Трансляція здобутків харківського художнього текстильництва є формою збереження національних культурних цінностей. Позитивний досвід використання народних художніх текстильних промислів як об'єктів культурного туризму вже є на Західній Україні, особливо у Карпатському регіоні: щорічно зростає потік українських й іноземних туристів, попит на місцеві текстильні сувеніри не спадає.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теми народних художніх промислів і туризму на сьогоднішній день не обійдені увагою науковців. Так, проблему правового регулювання народних художніх промислів докладно дослідили у своїй статті О. Гафурова та М. Дейнега [3] Питання сувенірного брендингу в Україні висвітлюють А. Гаврилюк та К. Данник [2]. Детально аналізують осередки народних промислів як об'єкти туризму на Західній Україні О. Бордун [1], О. Кузьмук [4], Н. Мікула та О. Дацко [6], О. Пендерецький [7]. Форми збереження традиційних ремесел Сумщини комплексно досліджує Н. Литвинчук [5]. Використанню об'єктів історико-культурної спадщини для розвитку етнотуризму в Харківській області присвячено статтю К. Родненко [9]. Також у Харкові видано «Порадник майстрам народних промислів» [8].

Проводяться конференції, присвячені народним художнім промислам: наприклад, науково-практична конференція «Народні художні промисли України: історія, сьогодення, перспективи» (Київ, 2015), міжнародна конференція «Народні художні промисли як складова креативних індустрій: перспективи, промоція, просування» (Херсон, 2018).

Тим не менш, Харківщина майже не розглядається як потужний осередок художніх промислів, на відміну від більш відомих «сусідів»: Опішня, Решетилівка, Петриківка. Досі невирішеними залишаються питання формування туристичного бренду Харкова і області, структурування сучасних форм трансляції культурних цінностей.

Мета дослідження. Проаналізувати форми трансляції народних художніх текстильних промислів Харківщини як чинник розвитку культурного туризму. Виходячи з мети, у статті розв'язуються такі задачі: розглянуто музеї, фестивалі, ярмарки, майстер-класи, Інтернет-простір як форми трансляції сувенірних виробів місцевих художніх текстильних промислів і фактори розвитку культурного туризму.

Виклад основного матеріалу. Харківщина другої половині XIX – початку XX ст. була потужним центром художніх текстильних промислів. Місцеві коци, килими і вишивки були багаторазово відзначені на міжнародних виставках і займали перші місця. Велику частину килимів та коців, які виготовлялися в осередках м. Харкова, закуповували купці для вивезення на продаж за кордон. Також у цій місцевості було поширене виробництво плахтових тканин, килимів-ліжників, шовківництво, художнє сукнарство, ручне візерункове ткацтво, набивання тканини. Виготовлення сировини, а саме ниток і фарб, було окремим промислом і мало свої локальні особливості.

На сьогоднішній день збережені етапи створення художнього текстилю, техніки ткання, технологічні прийоми виробництва, конструкції ткацьких верстатів, значна кількість місцевих візерунків, описані їх особливості і колірна гама. Слід зазначити, що унікальними є й виробнича культура харківських майстринь і майстрів художньої творчості, регіональні та галузеві особливості народних промислів з виробництва художнього текстилю.

Таким чином, ми можемо констатувати, що на території Харківської губернії існувала потужна школа народних художніх текстильних промислів, відомості про яку досі не втрачені. На базі здобутків харківських майстринь і майстрів можна відродити осередки народних художніх текстильних промислів, у яких буде можливість створювати сучасну сувенірну продукцію, як частину харківського туристичного бренду, адже придбання сувенірів є практично невід'ємною частиною культурного туризму.

Але на сьогоднішній день реалії такі, що основну частку сувенірів, що реалізуються у Європі, виготовляють азійські країни: Китай, Індія, Пакистан, Туреччина, В'єтнам, Бангладеш, Індонезія [6]. Це менш якісні та більш дешеві у виготовленні продукти художнього текстилю, розраховані на масового споживача.

На Харківщині є усі ресурси, щоб створити місцевий конкурентоспроможний продукт: культурні передумови з одного боку, економічні – з іншого, адже авторські вироби художнього текстилю нині популярні в усьому світі, на них існує стабільний попит. Але окрім здобутків харківської школи художнього текстильництва, доцільно вводити й інноваційні рішення щодо просування локального туристичного продукту. Цього можна досягти, використовуючи здобутки ексклюзивних місцевих екологічних матеріалів, технологій, дизайну [6]. Прикладами такої продукції у сучасності можуть стати вишитий одяг, рушники, скатертини, серветки, килими, килимки, коци, в'язані іграшки та багато іншого. Окрім того, ткацький малюнок може стати елементом дизайну сувенірів: магнітів, прикрас,

панно тощо. Етноодяг загалом є дуже перспективним напрямом розвитку сувенірної продукції [2]. Важливо, що більшість цих сувенірів можна буде віднести одночасно до пам'яток і матеріальної і духовної культури Харківщини.

Для розвитку культурного туризму доцільно звернутися до наступних форм трансляції здобутків художньої культури: музеї, майстер-класи, фестивалі, ярмарки, інтернет-простір. Звичайно ж, цей перелік не є вичерпним.

Музеї традиційно є об'єктами культурного туризму і формою трансляції здобутків локального декоративно-прикладного мистецтва. Майже в кожному районі Харківської області діють краєзнавчі музеї з етнографічними колекціями, цінні етнографічні експонати знаходяться в Харківському історичному музеї, музеї археології та етнографії Слобідської України Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, історико-археологічному музеї-заповіднику «Верхній Салтів», етнографічному музеї під відкритим небом «Українська слобода» (с. Писарівка) та літературно-меморіальному музеї Г. С. Сковороди (с. Сковородинівка) [9, 228]. Саме музеї можуть стати місцем презентації народної текстильної творчості для туристів та місцевих мешканців. Перспективним може стати співробітництво майстрів і майстринь народної текстильної творчості з художніми галереями. У музеях можна проводити тематичні лекції, виставки виробів художньої текстильної творчості або влаштувати сувенірний магазин.

Сприяють піднесенню культурного туризму і чисельні етнофестивалі, що проводяться у Харківській області: «Печенізьке поле», «Весілля в Малинівці», «Олексіївська фортеця», «Сад пісень Сковороди», «Співочі тераси», «Ніч на Івана Купала», «Фестиваль борщу». [9, 228-230]. Також на території Харківської області у кожному районі проводяться заходи, присвячені календарно-обрядовим дійствам, наприклад, святкуванню Масляної. Майстрині й майстри народної творчості – постійні й бажані учасники етнофестивалів, нерідко на цих заходах буває можливість спостерігати безпосередньо за створенням шедевра. На фестивалях можуть реалізовуватися сувеніри, присвячені події або виготовлені за етнозвичаями. Таким чином, туристи матимуть можливість ознайомитися з виробами народних майстринь й майстрів художнього текстильництва, локальними традиціями, технікою і технологіями виробництва.

Майстер-клас є однією з найсучасніших форм взаємодії з майстринями і майстрами народної творчості, ознайомлення з виробничими традиціями, а також експрес-отримання нових знань та навичок. Туристи мають змогу брати участь у майстер-класах під час поїздок: так, якщо вони цікавляться художнім текстильництвом, вони можуть ознайомитися з тим, як працювати на ткацькому верстаті, взяти участь у заготівлі сировини, або створити сувенір своїми руками. Наприклад, Харківський обласний організаційно-методичний центр культури та мистецтва проводить майстер-клас з виготовлення ляльки-мотанки «Птах радості». Організація творчих зустрічей з майстринями і майстрами народної художньої творчості може позитивно вплинути на динаміку культурного туризму на Харківщині.

Протягом всієї історії Харківщини тут існували великі ярмарки кустарної продукції. На сьогоднішній день ярмарки є складовою інфраструктури продажу сувенірної продукції. Наприклад, у Харкові щоквартально проводиться ярмарок речей ручної роботи Artishop. Але асортимент можна ще розширювати, текстильні вироби представлені мало, справжність деяких речей викликає сумніви. Окрім того, у Харкові існують сувенірні магазини й магазини виробів декоративно-прикладного мистецтва, які разом із ярмарками художніх промислів можуть бути привабливими для туристів.

Формою презентації та популяризації художніх виробів майстринь і майстрів народної текстильної творчості у останні роки все більше стає інтернет-простір. Створення й просування спільнот осередків народних промислів та майстрів у соціальних мережах (Facebook, Instagram), розміщення та продаж сувенірних виробів на сторінках відомих рукодільних інтернет-магазинів (Etsy, Livemaster, Crafta.ua), а також наповнення майстринями й майстрами власних інтернет-сторінок сприяє зростанню попиту на сувенірну продукцію і може сприяти розвитку туризму і формуванню бренду Харкова.

Важливо зазначити, що всі ці форми трансляції народної художньої текстильної творчості не існують окремо одна від одної, а можуть проходити паралельно і взаємодоповнюватися: наприклад, майстер-клас під час етнофестивалю, ярмарку або фестиваль в музеї під відкритим небом і т.д.

Висновки. Сучасні осередки народних художніх текстильних промислів при використанні комплексу вищезазначених форм трансляції своїх мистецьких здобутків можуть надати додатковий імпульс розвитку туризму, сприяти утвердженню культурної унікальності Харківського регіону. Відтак, ми проаналізували питання форм трансляції народних художніх

текстильних промислів Харківщини як складової культурного туризму. Ми виявили, що на сьогоднішній день основними такими формами є: інтернет-простір, діяльність музеїв, проведення етнофестивалів, майстер-класів, ярмарків. Сувеніри, що базуються на здобутках харківської школи художнього текстилю, акумулюють потужний потенціал розвитку культурного туризму та створення бренду Харкова. Також зазначимо, що центри народних художніх промислів, творчі майстерні й особисто майстрині й майстри є потенційними об'єктами туризму, популярними у Європі й цілому світі.

Перспективи подальших досліджень. Оскільки пропонована стаття не може висвітлити питання з усіх боків, напрямками майбутніх наукових розвідок можуть стати: реклама і маркетингові комунікації як засоби промоції сувенірної продукції художнього текстилю; розробка туристичних маршрутів та екскурсій з урахуванням осередків народних художніх текстильних промислів Харківщини; сучасна освіта в галузі текстильних арт-практик; особливості дизайну етносувенірів.

Література

1.Бордун О. Ю. Стратегія використання центрів народних ремесел як об'єктів пізнавального та культурного туризму Карпатського регіону України. *Економіка. Управління. Інновації.* 2011. №2 (6). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eui_2011_2_4

2.Гаврилюк А. М., Данник К. О. Сувенірний брендинг в Україні як маркетинговий інструмент етнотуристичної промоції території. *Державне управління: удосконалення та розвиток.* 2015. №4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Duur_2015_4_7

3.Гафурова О. В., Дейнега М. А. Народні художні промисли в Україні: проблеми правового регулювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2017. №3. С. 28 –32.

4.Кузьмук О. *Осередки народних промислів як об'єкти туризму та чинник актуалізації національної культурної спадщини.* URL: http://old.niss.gov.ua/Monitor/November09/11.htm

5.Литвинчук Н. В. Сучасні форми збереження й популяризації традиційних промислів та ремесел Сумщини. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету.* Запоріжжя, 2014. №41. С. 350–356.

6.Мікула Н. А., Дацко О. І. Методологічні підходи до кластеризації осередків народних текстильних промислів. *Вісник Інституту регіональних досліджень НАН України.* 2010. С. 210–235. URL: http://iepjournal.com/journals/12-13/2010_9_Mikula.pdf

7.Пендерецький О. В. Географія народних промислів Західної України як об'єктів промислового туризму. *Науковий збірник Київського національного університету ім. Т. Шевченка «Економічна та соціальна географія»*. 2010. Вип. 1 (61). URL: https://tourlib.net/statti_ukr/pendereckyj3.htm

8.Порадник майстрам народних промислів / за ред. О. В. Кулініч, І. Г. Кондакова. Харків : Інститут соціальної політики регіону, 2016. 48 с.

9.Родненко К. В. Використання об'єктів історико-культурної спадщини для розвитку етнотуризму в Харківській області. *Розвиток українського етнотуризму: проблеми та перспективи* : Зб. матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. молодих вчених (Львів, 25 лютого 2016 р.). Львів, 2016. С. 225–231.

References

1.Bordun O.J. (2011). The strategy of using centers of folk handicrafts as objects of cognitive and cultural tourism of the Carpathian region of Ukraine. Economy. Management. Innovation, 2 (6). Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/eui_2011_2_4 [in Ukrainian].

2.Havryliuk A.M., & Dannyk K.O. (2015). Souvenir branding in Ukraine as a marketing tool tourism promotion territory. Public Administration: Improvement and Development, 4. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Duur_2015_4_7 [in Ukrainian].

3.Gafurova, O.V., & Deinega, M.A. (2017). Folk art crafts in Ukraine: problems of legal regulation. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 3, 28-32 [in Ukrainian].

4.Kuzjmuk, O. The centers of folk crafts as objects of tourism and the factor of actualization of the national cultural heritage. Retrieved from http://old.niss.gov.ua/ Monitor/November09/11.htm [in Ukrainian].

5.Lytvynchuk, N.V. (2014). Modern forms of preservation and popularization of traditional crafts and crafts. Naukovi praci Zaporizjkogho nacionaljnogho universytetu, 41, 350–356 [in Ukrainian].

6.Mikula, N.A., & Dacco O.I. (2010). Methodological approaches to clustering of the centers of folk textile crafts. Retrieved from http://iepjournal.com/ journals/12-13/2010_9_Mikula.pdf [in Ukrainian].

7.Penderetskyy O.V. (2010). Geography craft of western Ukraine in tourism objects. Scientific collection of Kyiv National University. T. Shevchenko «Economic and Social Geography», 1 (61). Retrieved from https://tourlib.net/statti_ukr/pendereckyj3.htm [in Ukrainian].

8.Kulinich, O.V., & Kondakova I.G. (Eds.). (2016). Advisor to masters of folk crafts. Kharkiv.: Institute of Social Policy of the Region. [in Ukrainian].

9.Rodnenko, K.V. (2016). Objects of historical and cultural heritage use for ethno-tourism development in the Kharkiv region. Development of Ukrainian ethno-tourism: problems and prospects: Collection of materials of the IV All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of Young Scientists and Students, (pp. 225-231.). Lviv: LIET [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2020
Прийнято до друку 22.04.2020

УДК 379.85:069
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221325

Цитування:
Дичковський С. І. Туристична діяльність скансенів в системі актуалізації ресурсів нематеріальної культурної спадщини. *Культура і сучасність : альманах*. № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 17-26.

Dychkovskyy S. (2020). Skansen tourist activity in the system of updating the resources of cultural intangible heritage. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 17-26 [in Ukrainian].

Дичковський Степан Іванович,
кандидат педагогічних наук, доцент,
директор Інституту практичної культурології
та арт-менеджменту Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4771-4521
227@ukr.net

ТУРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ СКАНСЕНІВ У СИСТЕМІ АКТУАЛІЗАЦІЇ РЕСУРСІВ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Мета роботи полягає у дослідженні діяльності скансенів в системі нематеріальної культурної спадщини. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного, бібліографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна** роботи полягає у обґрунтуванні доцільності та застосування нової концепції туристичної діяльності скансенів у системі нематеріальної культурної спадщини. **Висновки.** Особливості розвитку туризму в умовах постіндустріального суспільства вплинули на концептуальні підходи до музейного топосу, що спочатку транслював хронологічний сенс, але з поширенням музеїв-скансенів опинився поза феноменологічними межами часу і простору. Поширення скансенів як інтерактивних експозицій просто неба стали відображенням змін в культурному та соціально-економічному житті сучасного суспільства. Тенденції розвитку активного консюмеризму в суспільній та економічній сферах, глобалізаційні процеси, зростання культурних та творчих індустрій визначили нові напрями діяльності музеїв – скансенів, які трансформувалися з музеїв, що демонстрували етнографічні колекції в просторі творення нового культурного буття.

***Ключові* слова:** культурний туризм, музеї-скансени, нематеріальна культурна спадщина, національні традиції, інформаційне суспільство.

Дычковский Степан Иванович, *кандидат педагогических наук, доцент, директор института практической культурологии и арт-менеджмента Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Туристическая деятельность скансенов в системе актуализации ресурсов культурного нематериального наследия

Цель работы. Заключается в исследовании деятельности скансенов в системе нематериального культурного наследия. **Методология исследования** заключается в применении исторического, библиографического и аналитического методов**. Научная новизна работы** заключается в обосновании целесообразности и применения новой концепции туристической деятельности скансенов в системе нематериального культурного наследия. **Выводы.** Особенности развития туризма в условиях постиндустриального общества повлияли на концептуальные подходы к музейному топосу, который сначала транслировал хронологический смысл, но с распространением музеев-скансенов оказался вне феноменологических пределов времени и пространства. Распространение скансенов как интерактивных экспозиций под открытым небом стали отражением изменений в культурной и социально-экономической жизни современного общества. Тенденции развития активного консюмеризма в общественной и экономической сферах, глобализационные процессы, рост культурных и творческих индустрий определили новые направления деятельности музеев - скансенов, которые трансформировались из музеев, демонстрировавших этнографические коллекции в пространстве формирования нового культурного бытия.

***Ключевые слова*:** культурный туризм, музеи-скансены, нематериальное культурное наследие, национальные традиции, информационное общество.

Dychkovskyy Stepan, *Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Director of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management the National Academy of Culture and Arts Management*

Skansen tourist activity in the system of updating the resources of cultural intangible heritage

The purpose of the article consists of the study of the activity of skansen in the intangible cultural heritage system. **The methodology** is the application of historical, bibliographic, and analytical methods. **The scientific novelty** of the work is to justify the appropriateness and application of the new concept of tourism activity of scans in the system of intangible cultural heritage. **Conclusions.** Features of the development of tourism in a post-industrial society influenced the conceptual approaches to the museum topes, which first broadcast chronological meaning, but with the proliferation of skansen museums

©Дичковський С. І., 2020

was beyond the phenomenological limits of time and space. The proliferation of scansions as interactive open-air exhibits became a reflection of changes in the cultural and socio-economic life of modern society. The trends in the development of active consumerism in the social and economic spheres, globalization processes, the growth of cultural and creative industries have identified new areas of activity for museums - skansens, which transformed from museums that showed ethnographic collections in the space of the formation of a new cultural being.

***Key words*:** cultural tourism, skansen museums, intangible cultural heritage, national traditions, information society.

Актуальність теми дослідження. Зростання ролі культурного туризму дало поштовх збереженню і відродженню нематеріальної спадщини, культурних традицій і національних духовних практик. Розвиток культурного туризму через застосування інструментів позиціонування національного продукту на світовому ринку туристичних послуг впливає на популяризацію нематеріальних цінностей, які в порівнянні з матеріальною спадщиною, відрізняються більшою довговічністю. В сучасній культурній ситуації, що пов’язана з процесами остаточного переходу цивілізації в інформаційне суспільство та в постіндустріальну стадію розвитку туристичної діяльності, стає очевидним той факт, що проста консервація нематеріальної культурної спадщини не має перспектив.

У Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (НКС) відзначається необхідність глибшого усвідомлення, особливо серед молодих поколінь, важливості нематеріальної культурної спадщини та її охорони;провідна роль корінних спільнот, груп і окремих осіб у створенні, охороні, збереженні та відтворенні НКС, яка збагачує тим самим культурне розмаїття та сприяє творчості людини; тісна взаємозалежність між нематеріальною культурною спадщиною, матеріальною культурною і природною спадщиною;підкреслюється, що процес глобалізації, з одного боку, несе серйозну загрозу існуванню НКС, а з іншого – може сприяти її поширенню, головним чином завдяки новітнім інформаційним і комунікаційним технологіям, сприяючи, таким чином, виникненню нових об’єктів цієї спадщини [16]. Слід звернути увагу на те, що в Конвенції серед заходів, спрямованих на забезпечення життєздатності нематеріальної культурної спадщини, особлива увага приділяється не лише дослідженню і збереження НКС, але й популяризації та відродженню різних її аспектів, бо це «жива спадщина» або «жива культура» [25].

Аналіз досліджень і публікацій. Різноманіття елементів культурної спадщини сприяє ідентифікації місцевого населення через формування набору цінностей, стає визначальним чинником туристичної привабливості території і зростання атрактивності регіонів та проявляється через формування брендових образів. Втім, процеси модернізації звичаїв, ритуалів і свят, створюють не лише нові подієві ресурси культурного туризму для місцевого населення та для туристів, а можуть спотворити народні традиції на догоду комерціалізації культури та створення нових атракцій, зазначається в численних зарубіжних і вітчизняних дослідженнях. Традиційні культурні структури, норми, цінності, що створювалися протягом століть та забезпечували унікальність окремих спільнот, в результаті комодифікації набувають вигляду туристського продукту, тобто конвертуються в об'єкти мінової вартості, стаючи товарами для туристського споживання [32, 411–420]. Під впливом змін, пов’язаних з масовою туристичною діяльністю, виникає загроза безповоротної втрати соціально-культурних практик як окремих локальних, так і національних культур, зокрема фольклору, народних обрядових свят, ін. Негативний вплив виявляється також у нівелюванні національної і культурної ідентичності, коли туристами з розвинених країн відбувається мимовільне нав'язування своїх культурних цінностей жителям туристської дестинації, що сприймається, як "культурний імперіалізм" [30, 202–230]. З постійним розвитком туристичної індустрії на багатьох об'єктах всесвітньої спадщини відбуваються трансформації традиційного способу життя та послаблення місцевої культури [36]. Серед основних наслідків комодифікації нематеріальної культурної спадщини, при розширенні числа споживачів туристичного продукту, автори називають також нівелювання національної самобутності та традиційної культури, утвердження уніфікованих культурних практик, що виникають під впливом нових споживчих переваг. Будь-який об'єкт культурного середовища, цікавий і привабливий для туристів? може бути проданий як товар, що пов'язано з тенденцією пошуку нових елементів для формування туристичного продукту [10].

Особлива увага приділяється споживчим культурним товарам, що передають символи і уяву про об’єкти нематеріальної культурної спадщини та допомагають розкривати потенціал місцевих культур. Виробництво та поширення культурних товарів, які мають виразну національну специфіку, є одним із напрямів сприяння розвитку культурного різноманіття та

підтримки культурного сектора [17, 57–64]. Формуючи базу даних для конкурсу «Жива традиція», вивчаючи статистику і наповнюючи сайтом інформацією, спеціалісти Українського центру культурних досліджень з'ясували, що Україна займає третє місце з реалізації товарів народних промислів у Європі, а за експортом скатертин, тканин та хусток – перше. Між тим, більшість об'єктів Всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО стали відомими на мапі найпопулярніших туристських маршрутів завдяки культурним товарам, що передають їх головну ідею, перетворюючись у світові бренди та відомі образи окремих країн та територій.

У наукових роботах використання нематеріальної культурної спадщини в сфері туризму розглядається з точки зору сталого розвитку туризму, при цьому підкреслюється, що нематеріальна культурна спадщина є туристичним активом [33]. Залежно від особливостей організації туристської діяльності в певній країні, глибина інтегрованості нематеріальної культурної спадщини в сферу туризму може бути різною. Слід підкреслити, що нематеріальна культурна спадщина є основою для таких видів туризму, як культурний, етнічний, релігійний, гастрономічний та інші [34, 43–46]. За рахунок цілеспрямованої політики в галузі туризму, що пов'язана з популяризацією регіональної та локальної культурної ідентичності країни через об'єкти нематеріальної спадщини, країни Східної Азії зуміли за короткий час досягти значного прогресу у зростанні туристичних потоків. А такі країни, як Великобританія, Німеччина, США, які вже тривалий час реалізують заходи із захисту нематеріальної спадщини на національному та місцевому рівнях, саме завдяки цим мірам залишаються лідерами на міжнародному туристичному ринку. Для України приведені вище чинники є цілком актуальними, тому необхідно активно рухатися у напрямку включення більшого кількості елементів традиційної української культури до Списку нематеріальної культурної спадщини людства [3, 93–100].

Культурний простір європейських країн останніми десятиліттями характеризується негативними демографічними змінами: низька народжуваність, старіння суспільства, міграційні процеси, що призводять до спорожнення сільських територій та концентрації мешканців у містах. В цьому контексті для України як країни з перехідною економікою та зруйнованими традиціями збереження елементів нематеріальної культурної спадщини (народні ремесла та промисли, весільні і календарні обряди, родинні і козацькі пісні, традиційне народне вбрання тощо), корисний латвійський досвід в сфері НКС, бо ілюструє успішні результати впровадження програм і заходів, спрямованих на збільшення туристичних потоків, відвідувачів музеїв, витрат на культуру [14, 11–13]. На проблемах стану збереження фольклорної спадщини, розвитку декоративно-ужиткового мистецтва, традиційних народних ремесл у селах і невеликих містах України акцентує увагу й З. Босик. Зокрема, відмічається, що у молоді немає зацікавлення до участі у фольклорних колективах і у їх складі переважають люди літнього віку Майже не збереглися місцеві школи народних майстрів, які є носіями локальних живих традицій та популяризують їх на фестивалях, конкурсах, виставках й інших культурно-мистецьких заходах місцевого, обласного, всеукраїнського, міжнародного рівнів [4, 23–35].

Нематеріальна культурна спадщина – це потужний туристичний ресурс, який активно сприяє міжнародному культурному обміну і може стати одним із головних популяризаторів туристичних ресурсів культурологічного характеру [18, 367–369]. Враховуючи низьку обізнаність населення з елементами нематеріальної культурної спадщини, необхідно розробити низку заходів щодо її вивчення та популяризації за рахунок туристичних подорожей, екскурсій та інформаційних ресурсів. Міністерство культури України та компанія Google Україна у березні 2019-го презентували спільний проект – «Автентична Україна: нематеріальна культурна спадщина» – електронний ресурс, який містить інформацію про елементи, що включені до Національного переліку елементів НКС України та передбачає висвітлення напрямів та елементів, у яких проявляється нематеріальна культурна спадщина [8]. Українським центром культурних досліджень сформовано Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини за локальними осередками побутування, до яких включено такі елементи НКС: «Козацькі пісні Дніпропетровщини» та петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст. (Дніпропетровщина); технологія виконання вишивки «білим по білому» і традиція рослинного килимарства селища Решетилівка, опішнянська кераміка (Полтавщина); традиція косівської мальованої кераміки, традиція гуцульської писанки (Івано-Франківщина); традиція кролевецького переборного ткацтва (Сумщина); пісенна традиція села Лука Києво-Святошинського району

(Київщина); «Орьнек» – кримськотатарський орнамент і знання про нього (півострів Крим, місця компактного проживання кримських татар на території материкової України); традиція орнаментального розпису бубнівської кераміки (Вінничина); традиція приготування етаяклак (караїмський пиріжок з м'ясом) (досвід караїмів міста Мелітополя Запорізької області); традиція обряду «Водіння Куста» в селі Сварицевичі Дубровицького району, а також бортництво (Рівненщина) [5].

Популяризацію нематеріальної культурної спадщини українського народу, найефективніше проводити шляхом розроблення туристичного портфоліо елемента НКС певної адміністративно-територіальної одиниці саме місцевим громадам належить виключне право бути основним бенефіціаріем урегулювання будь-якої туристичної діяльності, пов'язаної з культурною спадщиною, оскільки вони є носіями «живої» культури, яка постійно оновлюється в процесі взаємодії з природою, етносами та історичними умовами існування [6, 21–26].

Окремі громади на сьогодні активно використовують елементи НКС, наприклад, петриківський розпис, косівська мальована кераміка, кролевецьке переборне ткацтво, як візуальні ідентифікатори території й мають їх зображення на офіційних веб-ресурсах. Більша частина місцевих громад не використовує елементи НКС в якості територіальних брендів і цим позбавляє туристів можливості ідентифікувати місцевість, де поширена певна жива традиція. Використання методу портфоліо для промоції елементів Національного переліку НКС дозволяє створити потенційні атрактивні ресурси для туристичної діяльності на певній території.

Нині НКС стала самобутнім ресурсом розвитку територій, який потребує відповідної промоції та вироблення стратегій формування національного туристичного продукту, пріоритетна роль у процесі реалізації яких, за принципами історичної спадкоємності, етнокультурного і сталого розвитку, належить місцевим громадам. Крім того, туристський попит на культурну спадщину сприяє фінансуванню місцевих традиційних народних ремесл та мистецтв, стимулює створення нових туристських дестинацій.

Мета роботи полягає у дослідженні діяльності скансенів в системі нематеріальної культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Найважливішим елементом туристської інфраструктури, що забезпечує збереження і актуалізацію нематеріальної культурної спадщини, є «музеї просто неба» або скансени, які стали місцем продукування нових смислів. Їх створення почалося в кінці XIX ст. і до початку XX в. налічувалося понад дві тисячі музеїв цього профілю [29, 10–26]. Термін «скансен» з'явився в Швеції, коли було відкрито перший музей з архітектурно-етнографічною експозицією під відкритим небом та з міні музеями в окремих будівлях на острові Юргорден в Стокгольмі. Засновник Скансена - Артур Гезеліус, формуючи експозицію музею, в першу чергу хотів не просто зафіксувати історичне минуле, апробудити патріотичні почуття за допомогою колекції «живих картин» [31, 51–55]. Українська культурологиня О. Гончарова вважає, що Гезеліус започаткував симбіотичний жанр парку-музею і музейного топосу, організований простір під відкритим небом [7, 17]. Пізніше назва «скансен» стала загальною і для нового музейного напрямку - «скансенології», яка особливо бурхливо почала розвиватися в умовах швидкого розвитку індустрії туризму.

Середовище музеїв-скансенів через етно-графічні фестивалі, фольклорні свята і релігійні обряди, історичні та етнографічні реконструкції), актуалізує нематеріальну культурну спадщину, а за допомогою інтерактивних програм дозволяє не лише візуально знайомитися з сучасним побутом місцевого населення, але й зануритися в « живу» культуру. У такому музеї всі «експонати» доступні та функціональні, що в умовах тенденції скансенологізації може використовуватися й для інших мистецьких закладів [27]. Наприклад, у контексті проведення виставок під відкритим небом можуть здійснюватися кураторські проекти, що ґрунтуються на залучені відвідувачів у взаємодію і співтворчість.

Процеси активізації масових туристичних подорожей, поставили на порядок денний необхідність збереження зникаючих об'єктів культурної спадщини та сприяли інтенсивному створенню музеїв просто неба. Значних успіхів у створенні музеїв-скансенів в післявоєнні роки домоглися Польща, Болгарія, Угорщина, Румунія в Європі, Японії, Південній Кореї, Індонезії на Азіатському континенті, в США. В різних країнах цей вид музеїв має свої назви: англійці називають його «музей на відкритому повітрі», американці і австралійці – «музей відкритих дверей», німці – «музей відкритого світу», французи – «екомузей», чехи – «музей в природі ». В Україні більшість таких музеїв називаються музеями народної архітектури та побуту, музеями-заповідниками, «музеями просто неба» або «музеями під відкритим небом». Найбільш повно етапи розвитку різноманітних моделей скансенів як нового типу музейної діяльності відображені в

монографії М. Каулен [12, 10–34].

Існує два підходи до створення музеїв просто неба: "паркового типу", коли споруди розташовуються без взаємозв'язку та "збирального типу", коли будівлі є частиною сільського чи міського ансамблів. Російський дослідник В.Тихонов виділяє 10 типів об'єктів, що потрапляють під об'єднавчий термін «музеї просто неба»: археологічні комплекси; музеєфіковане історичне середовище міст; палацові і палацово-паркові комплекси; оборонні історико-архітектурні комплекси; релігійні історико-архітектурні комплекси; меморіальні комплекси садибного типу; військово-історичні комплекси; комплекси промислового профілю; етнографічні комплекси; музеї змішаного типу. На його переконання, найбільш ефективна форма збереження і популяризації культурної спадщини можлива за умови переходу від колекційного підходу в побудові експозиційного простору музеїв просто неба до етнографічного, який формують за допомогою реконструкції культурного простору території на основі детального історико-культурного зонування. Колекційний підхід, що полягає у розміщенні унікальних об'єктів-пам'яток історії та архітектури в окремий видовий ряд, спостерігається в наш час в деяких музеях-скансенах, але в сучасному експозиційному просторі є місце і для новостворених середовищних об’єктів, і для природних ландшафтівз етнографічними композиціями, вважає вчений [28].

З ним погоджуються й українські дослідники. Застосовуючи підходи колекційного музею до об’єктів нерухомої та нематеріальної спадщини, скансенівська модель музеїв лише моделює «мертве» середовище, відокремлене від сучасного реального життя [23, 89–94]. Намагаючись інтегрувати музеї під відкритим небом до сучасного соціокультурного середовища, до сфери музейної діяльності долучають не лише об’єкти матеріальної та нематеріальної культурної спадщини, природне середовище, але й носіїв культурної традиції. Таким чином, музеї-скансени виходять за традиційні межі місця зберігання предметних колекцій та трансформуються у середовищні музеї, що здатні забезпечувати дослідження та демонстрацію культурного ландшафту з усіма взаємозв’язками між його складовими елементами.

У класифікацію об'єктів, що використовуються в якості сучасних соціокультурних центрів, на думку О.Афанасьєва, доцільно додати ще кілька категорій, що уточнюють або деталізують попередні класифікації«музеїв під відкритим небом»: музеї, які мають експозиційні секції та відділи під відкритим небом; експозиції та парки військової техніки, військових комплексів; парки скульптур, сучасного мистецтва, арт-простору під відкритим небом; парки розваг і дозвілля, створені на історичній основі; музеєфіковані індустріально-заводські, промислові, інженерні об'єкти, що репрезентують певний період промислового розвитку [24]. Експозиція парку-музею Креллер-Мюллер біля містечка Оттерлоу Нідерландах розташована на 25 гектарах і включає роботи кращих скульпторів XX і XXI століття: Огюста Родена, Лучіо Фонтани, Генрі Мура. Скульптури просто неба можна побачити, якщо пройтися пішки або проїхатися на велосипеді по території парку. Він спланований так, щоб на практиці втілювати ідею колекціонерки й засновниці Хелен Креллер-Мюллер про симбіоз мистецтва, природи й архітектури. А дохід забезпечує продаж квитків – щороку парку-музей відвідує понад 300 тисяч туристів [20].

У Хартії ІКОМ про принципи взаємин музеїв і культурного туризму, наголошується, що в контексті розвитку культурного туризму, всі аспекти музейної діяльності мають будуватися на заохоченні місцевих громад до процесів управління культурною спадщиною і розробки туристичних продуктів, а комерціалізація культурного туризму, що базується на ресурсах спадщини, повинна сприяти розбудові соціально-економічної сфери місцевої спільноти [26, 12]. Співробітництво між музейними та туристичними організаціями, з точки зору розвитку культурного туризму, повинно базуватися на рівноправному розподілі прибутків від туристичних послуг, при цьому планування культурних проектів повинно враховувати стратегії маркетингу, які сумісні з характеристиками культурних ресурсів окремих громад і всього суспільства. «Музейні колекції відображують культурну і природну спадщину громад, з яких вони походять... і таким чином, можуть бути тісно пов’язані з національною, регіональною, локальною, етнічною, релігійною або політичною ідентичністю» [15].

Основні цілі та завдання створення та функціонування музеїв під відкритим небом полягають в необхідності створення моделі культурного ландшафту за допомогою показу в комплексі національної народної культури і архітектури, предметів побуту, знарядь праці, прикладного мистецтва та сприяння індустрії туризму, що дозволяє відроджувати забуті традиції, ремесла фольклорні свята. Дмитро Каднічанський зазначає, що один із ефективних

способів збереження і цінних зразків української дерев'яної архітектури, і старих житлових та господарських споруд, полягає у перенесенні їх до музеїв народної архітектури та побуту (скансенів), де вони відтворюються у первісному вигляді [9, 128–137]. На даний час в Україні існує п'ятнадцять великих скансенів: серед них один національний – Державний музей народної архітектури та побуту України НАНУ (м. Київ), два регіональних – Львівський музей народної архітектури та побуту "Шевченківський гай" й Переяслав-Хмельницький музей народної архітектури та побуту, решта дванадцять – обласні. На території Івано-Франківської області реалізовуються кілька проектів створення скансенів: музей гуцульської культури просто небав Національному природному парку "Гуцульщина"; скансен-монастир із дванадцяти церков-пам'яток у селі Угорники Коломийського району.

Найбільший у світі за площею (150 га) та кількістю споруд народної дерев'яної архітектури XVI – початку XX століття – Державний музей народної архітектури та побуту України НАНУ, розташований на околиці столиці, в селі Пирогів [29[. Споруди музею згруповані у садиби за етнографічними зонами, зокрема, "Середня Наддніпрянщина", "Полтавщина і Слобожанщина", "Полісся", "Поділля", "Карпати", "Південь України". Скансенс улюбленим місцем проведення народних й релігійних свят для киян і туристів з інших регіонів, різноманітних виставок і ярмарок, на яких народні майстри демонструють вироби традиційних промислів і ремесл. Тут проводяться інтерактивні програми для дітей і молоді, зйомки телевізійних шоу і кліпів, екскурсії та презентації нових маршрутів сільського зеленого туризму в Україні.

Серед інших скансенів та музейних комплексів скансенівського типу, в яких проводяться екскурсії, майстер-класи з навчання різних ремесл та реалізовуються проекти, пов'язані з розвитком культурного туризму, варто згадати Чернівецький обласний державний музей народної архітектури та побуту (на території музею проводяться різноманітні свята і фестивалі),музей народної архітектури і побуту Державного історико-культурного заповідника "Посулля" (організовуються етнографічний фестиваль, сільський ярмарок, свята народних майстрів), Сарненський історико-етнографічний музей, філія Рівненського краєзнавчого музею (відтворюється традиційне поліське свято "Водіння Куста", що внесене до переліку елементів НКС), історико-культурний комплекс "Запорозька Січ" на території Національного заповідника "Хортиця", місто-музей трипільців Аррати-Оріяни у Ржищеві.

Досвід створення та функціонування музеїв просто неба свідчить, що окрім свого основного завдання – збереження та популяризації культурної спадщини, музеї-скансени відіграють значну роль у розвитку туристично-рекреаційної діяльності для місцевого населення й туристів. Музеї просто неба дозволяють організовувати масові фольклорно-етнографічні та культурно-історичні свята, тематичні фестивалі, виставкові проекти, театралізовані екскурсії, концертні програми фольклорних колективів на фоні унікальних музеєфікованих об'єктів у гармонії з типовими ландшафтами різних історико-географічних регіонів. Прикладами відомих заходів, у яких відвідувачі мають можливість прямого контакту з носіями народних традицій або самим стати учасниками дійства, можуть слугувати: Міжнародний фольклорний фестиваль «Буковинські зустрічі», Міжнародний літературно-художній фестиваль «Кролевецькі рушники» на базі Музею кролевецького ткацтва, Всеукраїнська культурно-мистецька акція «Мистецтво одного села», Всеукраїнський історико-культурологічний фестиваль «Мамай-fest», «Тиждень національного гончарного здвиження в Опішному», Всеукраїнський фестиваль майстрів народної творчості «Переяславський ярмарок» та ін [2, 199–203].

Проте існує низка проблем, через які неможливо ефективно використовувати скансени в туристській діяльності: кількість музеїв такого типу недостатня для повноцінної рекреації, особливо у великих промислових містах; бідність в представлених експозиціях споруд різних типів (багато площ не використовуються взагалі або значна кількість об'єктів закрита); недостатня оснащеність території інфраструктурними елементами відпочинку;відсутність чіткого і зрозумілого для відвідувачів плану розташування експозиції [22]. Ця ситуація властива для багатьох пострадянських країн, які володіючи величезною кількістю культурних об'єктів та ландшафтів, невміло використовують свій унікальний потенціал. Про це свідчать дані моніторингу, проведені міжнародними інституціями, і показники сучасного використання культурної спадщини в розвитку туризму [12, С. 10–34].

Включення нематеріальної культурної спадщини в музейну діяльність дозволяє сформувати нові концептуальні музейні технології, які підвищують привабливість музейних експозицій та дестинації в цілому. Тому важливим завданням є активне залучення нематеріальної культурної спадщини в діяльність музеїв для формування нових анімаційних та

інноваційних туристичних продуктів [19]. Так, наприклад, новий додаток Beacon, який запустили у 2015 році, дозволяє відвідувачам в музеї скористатися цифровим екскурсоводом, що відправляє інформацію про твори, які зустрічаються під час екскурсії, у вигляді аудіо- та відеоматеріалів, статей та оглядів. Також ця технологія допомагає орієнтуватися у великих музейних комплексах та галереях, завантажувати фотографії у соціальні мережі [24].

Діяльність передових музеїв світу у контексті розвитку культурного туризму характеризується переходом від соціально-обслуговуючої моделі до моделі ринково-сервісної, оскільки у системі музейної роботи туризм виступає не як побічна, а як структуро-формуюча діяльність: як об'єкт культурного туризму, музей може стати головним елементом туристичного маршруту, а як суб'єкт – ініціатором розробки та реалізації туристичних програм [13]. В свою чергу, культурний туризм може виступати як чинник розвитку музеїв, згідно інноваційної концепції "відпочинок плюс пізнання і враження" та стати новою ідеологією кожного українського музею.

Відбувається розширення меж музею, що призводить до його трансформації: колекційний — ансамблевий — скансен (та інші форми музеїв під відкритим небом) — екомузей — середовищний музей. Таким чином, середовищні музеї уособлюють синтез характерних рис попередніх музейних форм з метою збереження середовища в комплексі, що може наділяти середовищні музеї рисами одночасно декількох музейних форм.

Інтерактивність науково-освітньої роботи музею проявляється у диференційованому підході до різних категорій відвідувачів, впровадження в традиційну екскурсію ігрових та театралізованих елементів, можливості для відвідувачів тактильного доступу до експонатів.

Серед інноваційних форм, які вітчизняні художні музеї пропонують своїм відвідувачам, виділяються театралізовані екскурсії, «хепенінги», нічні екскурсії, в яких глядачі не лише беруть безпосередню участь, але й виявляють особисту активність – формують хід дійства, імпровізують. На базі виставкової та експозиційної роботи проводяться арт-перформенси, покази мод, музичні концерти та спектаклі.

Наукова новизна статті полягає у обґрунтуванні доцільності та застосування нової концепції туристичної діяльності скансенів у системі нематеріальної культурної спадщини.

Висновки. Особливості розвитку туризму в умовах постіндустріального суспільства вплинули на концептуальні підходи до музейного топосу, що спочатку транслював хронологічний сенс, але з поширенням музеїв-скансенів опинився поза феноменологічними межами часу і простору. Відвідувачам запропонували відмовитися від ролі пасивних глядачів та продукувати нові смисли, демонструвати власні уміння, змінювати сприйняття минулого. Поширення скансенів як інтерактивних експозицій просто неба стали відображенням змін в культурному та соціально-економічному житті сучасного суспільства. Тенденції розвитку активного консюмеризму в суспільній та економічній сферах, глобалізаційні процеси, зростання культурних та творчих індустрій визначили нові напрями діяльності музеїв – скансенів, які трансформувалися з музеїв, що демонстрували етнографічні колекції в простори творення нового культурного буття.

Література

1. Афанасьев О. Е., Вольхина В. В. Роль, значимость и функции скансенов как туристского ресурса территории и репрезентантов народных традиций природопользования // Современные проблемы сервиса и туризма. 2015. № 4. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/rol-znachimost-i-funktsii-skansenov-kak-turistskogo-resursa-territorii-i-reprezentantov-narodnyh-traditsiy-prirodopolzovaniya (дата обращения : 22.07.2018).

2. Балабанов Г. В. Роль музеїв у збереженні та популяризації нематеріальної культурної спадщини України // Нематеріальна культурна спадщина як сучасний туристичний ресурс: досвід, практики, інновації : тези доповідей ІІ Міжнар. наук.-практ. конф.- фестиваль, Київ, 25–26 жовт., 2018 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ. ун-т культури, Ф-т гот.-ресторан. і турист. бізнесу. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 199–203.

3. Бережна Ю. М. Нематеріальна культурна спадщина ЮНЕСКО : поняття, тенденції, український вимір // Географія та туризм. С. 93–100. URL : file://C:/Users/alexe/Downloads/gt_2012_23_18.pdf (дата звернення : 23.07.2019).

4. Босик З. О. Діяльність обласних центрів народної творчості щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини України // Імплементація Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини: підсумки та перспективи : зб. наук. праць за матеріалами ІІ Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 16 грудня 2016 р. / Український центр культурних досліджень; заг. ред. О. А. Буценка ; упоряд. З. О. Босик, відп. ред. В. В. Телеуця. Київ : НАКККМ, 2016. С. 23–35.

5. Віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини. URL : http://virtmuseum.uccs.org.ua/ua (дата звернення : 21.03.2019).

6. Гаврилюк А. М. Туристичне портфоліо елемента нематеріальної культурної спадщини як засіб реалізації державної регіональної політики в Україні // Вчені записки ТНУ ім. В.І. Вернадського. Сер. Державне управління. 2019. Т. 30 (69). № 2. С. 21–26.

7. Гончарова О. М. Музейний топос як об'єкт культурологічного осмислення // Культура і мистецтво у сучасному світі : наукові записки КНУКіМ / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2014. Вип. 15. С. 17.

8. Google-Україна спільно з Мінкультом запускають проєкт «Автентична Україна». URL : https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2663983-googleukraina-spilno-zminkultom-zapuskaut-proekt-autenticna-ukraina.html (дата звернення : 03.02.2020).

9. Каднічанський Д. Використання історико-культурної спадщини України у туризмі на прикладі скансенів // Краєзнавство : науковий журнал. 2012. № 1 (78). С. 128–137.

10. Карпова Г. А., Хорева Л. В. Коммодификация нематериального культурного наследия в системе услуг культурного туризма // Сервис в России и за рубежом. 2016. № 9 (70). URL : https://cyberleninka.ru/article/n/kommodifikatsiya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-v-sisteme-uslug-kulturnogo-turizma (дата обращения : 30.07.2018).

11. Каулен М. Е Музеефикация историко-культурного наследия России. Москва : Этерна, 2012. 432 с.

12. Каулен М. Е. Музеи под открытым небом : многообразие моделей и проблема выбора // Музеи-заповедники – музеи будущего. Елабуга, 2015. С. 10–34.

13. Ключко Ю. М. Діяльність музеїв у контексті розвитку культурного туризму. Туризм Гуцульщини. URL : http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/315-kljuchko-ju-m-dijalnist-muzejiv-u-konteksti-rozvytku-kulturnogo-turyzmu.html(дата звернення : 17.04.2020).

14. Ковальчук І. М., Ковальчук І. М. Культурна політика Латвії: ефективні шляхи збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини // Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2019. VII (32), I.: 192, Feb. С. 11–13. URL : www.seanewdim.com https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/hum_vii_192_32.pdf (дата звернення : 23.07.2019).

15. Кодекс музейної етики ICOM. URL : http://www.icom.in.ua/kodeks-muzejinoyi-etiki/ (дата звернення : 22.07.2018).

16. Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини. Конвенція, Міжнародний документ від 17.10.2003 р. URL : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/ show/995_d69 (дата звернення : 12.01.2020).

17. Кудерська Н. І., Кудерська І. О. Генезис становлення та розвитку охорони нематеріальної культурної спадщини // Європейські перспективи. 2016. № 1. С. 57–64.

18. Мелько Л. Ф. Нематеріальна культурна спадщина як туристичний ресурс // Географія, Екологія, Туризм: теорія, методологія, практика : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 25-річчю географічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (21-23 травня 2015 р.). Тернопіль : СМП Тайп, 2015. С. 367–369.

19. Морозов М. А., Морозова Н. С. Инфраструктура туризма как базис вовлечения нематериального культурного наследия в индустрию туризма и гостеприимства // Современные проблемы сервиса и туризма. 2017. № 1. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/infrastruktura-turizma-kak-bazis-vovlecheniya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-v-industriyu-turizma-i-gostepriimstva (дата обращения : 22.07.2018).

20. Музеї майбутнього: сім арт-інституцій, у яких є чого повчитися. URL : https://culturepartnership.platfor.ma/muzeynipraktiky/ (дата звернення : 22.07.2018).

21. Музей народної архітектури та побуту України : путівник / за ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. 56 с.

22. Нельзина О. Ю. Проблемы, возникающие при реализации проектов этнографических музеев, парков этнографической реконструкции и этнических деревень на региональной периферии в Российской Федерации. Ч. 1 // Культурологический журнал. 2017. № 4 (30). URL : http://cr-joumal.ru/rus/joumals/426.html&j id=33 (дата обращения : 23.11.2019).

23. Новікова Г. Ю. Зародження феномену середовищних музеїв в європейській музейній традиції // Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 89–94.

24. Новые технологии, которые заставят "миллениалов" ходить в музеи // MAPT. Технологии и маркетинг для музеев. URL : http://mart-museum.ru/mart_articles/new_ technology_involving_visitors/ (дата обращения : 22.07.2018).

25. Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки та культури (ЮНЕСКО). URL : http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01S51-EN.pdf (дата звернення : 10.08.2019).

26. Проект Хартии ИКОМ о принципах взаимоотношений музеев и культурного туризма // Мир музея. 2007. № 7. С. 12.

27. Саенко Н. Р. Современные трансформациии деимузея под открытым небом // Современные проблемы сервиса и туризма. 2015. № 4. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-transformatsii-idei-muzeya-pod-otkrytym-nebom (дата обращения : 17.08.2018).

28. Тихонов В. В. К вопросу актуальности дальнейшего развития скансенологического направления в музеологии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 3 (23). URL : https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-aktualnosti-dalneyshego-razvitiya-skansenologicheskogo-napravleniya-v-muzeologii (дата обращения : 17.08.2018).

29. Чайковский Е. Музеям под открытым небом - 100 лет // На пути к музею XXI века : Музеи-заповедники. Москва, 1991. С. 10–26.

30. Hashimoto A. Tourism and Sociocultural Development Issues // Tourism and Development : Conceptsand Issues. Aspectsof Tourism 5. 2002. P. 202–230.

31. Nordenson E. Skansen During 100 Years // Report 15 the Meeting. Skansen 1891-1991. Sweden. Associationof European Open Air Museums / ed. by M. Janson, Chr. Zeuner. Kristianstad, 1993. P. 51–55.

32. Rodzi N. I., Zaki S. A., Subli S. M. Between Tourism and Intangible Cultural Heritage // ASEAN Conferenceon Environment-Behaviour Studies «Cultural Sustainability in the Builtand Natural Environment». Procedia: Social and Behavioral Sciences, 2013. Vol. 85. P. 411–420. URL : http://www. academia.edu/4728196/ Between_Tourism_and_Intangible_Cultural_Heritage (viewed on May : 20.11.19).

33. Safeguarding Intangible Heritage and Sustainable Cultural Tourism: Opportunities and Challenges. Bangkok: UNESCO Bangkok, 2008. 137 p.

34. Wei L., Dan L. Shenyang Intangible Cultural Heritage Tourism Development Model // Cross-Cultural Communication. 2013. Vol. 9. № 5. P. 43–46.

35. Whatis Intangible Cultural Heritage? URL : UNESCO.ORG (viewed on May : 20.11.19).

36. Zhuang X., Yao Y., Li J. Sociocultural Impactsof Tourismon Residentsof World Cultural Heritage Sitesin China. Sustainability. 2019. № 11. 840. URL : https://doi.org/10.3390/su11030840 (viewed on May : 20.11.19).

References

1. Afanasiev O.E., Volkhina V.V. (2015). The role, significance, and functions of Skansen as a tourist resource of the territory and representatives of folk traditions of nature management. Modern problems of service and tourism. № 4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-znachimost-i-funktsii-skansenov-kak-turistskogo-resursa-territorii-i-reprezentantov-narodnyh-traditsiy-prirodopolzovaniya (date of appeal: 07/22/2018).

2. Balabanov G.V. (2018). The role of museums in the preservation and promotion of the intangible cultural heritage of Ukraine. Intangible cultural heritage as a modern tourist resource: experience, practices, innovations: abstracts of the II International. Research Practice Conf. - Festival, Kyiv, October 25-26, 2018, M-in Education and Science of Ukraine, M-in Culture of Ukraine, Kyiv. nat. University of Culture and Arts, Kyiv. Universities of Culture, Ft. Gothic Restaurant. and tourist. business. Kyiv: View. KNUKiM Center, 2018. pp. 199–203.

3. Berezhna Y.M. Intangible Cultural Heritage of UNESCO: Concepts, Trends, Ukrainian Dimension. Geography and Tourism. P. 93–100. URL: file: C: /Users/alexe/Downloads/gt_2012_23_18.pdf (accessed 23/07/2019).

4. Bosik Z.O. (2016). Activities of regional centers of folk art for preservation and promotion of the intangible cultural heritage of Ukraine. Implementation of the Convention on the Protection of the Intangible Cultural Heritage: Results and Prospects: Coll. of sciences. works on materials of the II All-Ukrainian science-practice. conf., Kyiv, December 16, 2016. Ukrainian Center for Cultural Research; the head ed. OA Butenko; order. Z.O. Bosik, resp. ed. VV Teleutz. Kyiv: NACCCM, pp. 23–35.

5. Virtual Museum of Intangible Cultural Heritage. URL: http://virtmuseum.uccs.org.ua/en (accessed: 03/21/2019).

6. Havrylyuk A.M. (2019). Tourist Portfolio of the Intangible Cultural Heritage Element as a Means of Implementation of the State Regional Policy in Ukraine. Scientific notes of TNU them. VI Vernadsky. Avg. Governance. T. 30 (69). № 2. pp. 21-26.

7. Goncharova O.M. (2014). Museum Topos as an Object of Cultural Thought. Culture and Art in the Modern World: Scientific Notes of KNUKiM. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, Vol. 15. p. 17.

8. Google-Ukraine, together with the Ministry of Culture, are launching the Authentic Ukraine project. URL: https://www.ukrinform.ca/rubric-culture/2663983-googleukraina-spilno-zminkultom-zapuskaut-proekt-autenticna-ukraina.html (accessed: 02/03/2020).

9. Kadnichesky D. (2012). The use of the historical and cultural heritage of Ukraine in tourism on the example of Scansen. Regional Studies: a scientific journal. No. 1 (78). pp. 128–137.

10. Karpova G.A., Horeva L.V. (2016). The commodification of intangible cultural heritage in the system of cultural tourism services. Service in Russia and abroad. No. 9 (70). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kommodifikatsiya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-v-sisteme-uslug-kulturnogo-tourism (accessed July 30, 2018).

11. Kaulen M.E. (2012). Museums of the historical and cultural heritage of Russia. Moscow: Eterna, p. 432.

12. Kaulen M.E. (2015). Open-air museums: diversity of models and the problem of choice. Museum-reserves - museums of the future. Elabuga, pp. 10–34.

13. Klyuchko Y.M. Activities of museums in the context of cultural tourism development. Hutsul's Tourism. URL: http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/315-kljuchko-ju-m-dialnist-muzejiv-u-konteksti-rozvytku-kulturnogo-turyzmu.html(tasking date: 04/17/2020).

14. Kovalchuk I.M., Kovalchuk I.M. (2019). The cultural policy of Latvia: effective ways of preserving and promoting intangible cultural heritage. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. VII (32), I .: 192, Feb. Pp. 11–13. URL: www.seanewdim.comhttps://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/hum_vii_192_32.pdf (accessed23/07/2019).

15. ICOM Museum Ethics Code. URL: http://www.icom.in.ua/kodex-muzejinoyi-etiki/ (accessed: 07/22/2018).

16. UNESCO Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Convention, International Document of 17.10.2003 URL: http://zakon 4.rada.gov.ua/laws/ show/995_d69 (accessed 12/01/2020).

17. Kuderskaya N.I., Kuderskaya I.O. (2016). The genesis of formation and development of the protection of intangible cultural heritage. European Perspectives. № 1. pp. 57–64.

18. Melko L.F. (2015). Intangible Cultural Heritage as a Tourist Resource. Geography, Ecology, Tourism: Theory, Methodology, Practice: Materials Intern.

Research Practice conf., dedicated to the 25th anniversary of the Faculty of Geography of Ternopil National Pedagogical University named after Vladimir Gnatyuk (May 21-23, 2015). Ternopil: SMP Type, pp. 367–369.

19. Morozov M.A., Morozova N.S. (2017). The infrastructure of tourism as a basis of involvement of intangible cultural heritage in the industry of tourism and hospitality. Modern problems of service and tourism. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/infrastruktura-turizma-kak-bazis-vovlecheniya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-v-industriyu-turizma-i-gostepriimstva (accessed on: 22.07. 2018).

20. Museums of the Future: seven art institutions that have a lot to learn. URL: https://culturepartnership. platfor.ma/muzeynipraktiky/ (accessed 22/07/2018).

21. Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine: guide, ed. G. Skripnik. Kyiv, 2007. p. 56.

22. Nelzina O. (2017). Problems arising in the implementation of projects of ethnographic museums, parks of ethnographic reconstruction, and ethnic villages on the regional periphery in the Russian Federation. Part 1. Cultural Journal. No. 4 (30). URL: http://cr-joumal.ru/eng/joumals/426.html&j id = 33 (accessed 23/11/2019).

23. Novikova G. (2018). The origin of the phenomenon of environmental museums in the European museum tradition. International Bulletin: cultural studies, philology, musicology. Kyiv: Millennium, Issue. And (10). pp. 89–94.

24. New technologies that will make "millennials" go to museums. MARCH. Technology and marketing for museums. URL: http://mart-museum.ru/mart_ articles/new_ technology_involving_visitors / (accessed: 07/22/2018).

25. United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO). URL: http://www. unesco. org/culture/ich/doc/src/01S51-EN.pdf (accessed 10/08/2019).

26. ICOM Charter Project on Principles of Relations between Museums and Cultural Tourism. World of Museum. 2007. № 7. p. 12.

27. Saenko N.R. (2015). Modern transformations and open-air deimusia. Modern problems of service and tourism. № 4. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ sovremennye-transformatsii-idei-muzeya-pod-otkrytym-nebom (accessed: 08/17/2018).

28. Tikhonov V.V. (2016). On the question of the relevance of the further development of the skansenological direction in museology. Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art Studies. No. 3 (23). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-aktualnosti-dalneyshego-razvitiya-skansenologicheskogo-napravleniya-v-muzeologii (access date: 08/17/2018).

29. Tchaikovsky E. (1991). Open-air museums - 100 years. On the way to the museum of the 21st century: Museum-reserves. Moscow, 1991. pp. 10 – 26.

30. Hashimoto A. (2002). Tourism and Sociocultural Development Issues. Tourism and Development: Concepts and Issues. Aspects of Tourism 5. pp. 202–230.

31. Nordenson E. (1993). Skansen During 100 Years. Report 15 the Meeting. Skansen 1891-1991. Sweden. Association of European Open-Air Museums, ed. by M. Janson, Chr. Zeuner. Kristianstad, pp. 51-55.

32. Rodzi N.I., Zaki S.A., Subli S.M. (2013). Between Tourism and Intangible Cultural Heritage. ASEAN Conference on Environment-Behavior Studies "Cultural Sustainability in the Built and Natural Environment". Procedia: Social and Behavioral Sciences, Vol. 85. pp. 411–420. URL: http: // www. academia.edu/4728196/Between_Tourism_and_Intangible_Cultural_Heritage (viewed on May: 11/20/19).

33. Safeguarding Intangible Heritage and Sustainable Cultural Tourism: Opportunities and Challenges. Bangkok: UNESCO Bangkok, 2008. p. 137.

34. Wei L., Dan L. (2013). Shenyang Intangible Cultural Heritage Tourism Development Model. Cross-Cultural Communication. Vol. 5. pp. 43–46.

35. What is Intangible Cultural Heritage? URL: UNESCO.ORG (viewed on May: 20/11/19).

36. Zhuang X., Yao Y., Li J. (2019). Sociocultural Impacts of Tourism on Residents of World Cultural Heritage Sites in China. Sustainability. No. 11. 840. URL: https://doi.org/10.3390/su11030840 (viewed on May: 20/11/19).

Стаття надійшла до редакції 10.02.2020
Прийнято до друку 12.03.2020

УДК 130.2:7.036.45(045)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221329

Цитування:
Костюк О. П. Семіотичні домінанти ініціаційної тілесності. *Культура і сучасність : альманах*. № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 27-31.

Kostiuk O. (2020). The semiotic dominants of initiation physicality. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 27-31 [in Ukrainian].

Костюк Ольга Петрівна,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри дизайну
ДЗ «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5309-2816
olgakostuck@gmail.com

СЕМІОТИЧНІ ДОМІНАНТИ ІНІЦІАЦІЙНОЇ ТІЛЕСНОСТІ

Мета статті – дослідження семіотичних домінантів тілесності в ініціаційних практиках, обумовленими як зовнішніми, так й внутрішніми репрезентаціями людського буття. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні психоаналітичного, структурно-семіотичного, філософсько-антропологічного й культурно-історичного методів. **Наукова новизна.** Застосування структурно-семіотичного підходу дозволяє реконструювати символічну систему тілесності як текст, що має внутрішню структуру, і запропонувати способи дешифрування цього тексту. Розглядаються семіотичні домінанти ініціаційної тілесності на прикладі волосся, зачіски, маски й різних маніпуляцій з тілом, наведені характеристики їх наповнення. **Висновки.** Приклади семіотичних домінант ініціаційної тілесності доводять, що ініціація репрезентується крізь призму семіотичного процесу. Ініціаційна тілесність є знаком, а контекстом і умовами її вираження – ініціація.

***Ключові слова*:** людина, ініціаційна тілесність, знак, символ, волосся, зачіска, маска.

Костюк Ольга Петровна, *кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры дизайна ГУ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»*

Семиотические доминанты инициационной телесности

Целью статьи является исследование семиотических доминантов телесности в инициационных практиках, обусловленными как внешними, так и внутренними репрезентациями человеческого бытия. **Методология исследования** основана на использовании психоаналитического, структурно-семиотического, философско-антропологического и культурно-исторического методов. **Научная новизна.** Применение структурно-семиотического подхода позволяет реконструировать символическую систему телесности как текст, имеющий внутреннюю структуру, и предложить способы дешифровки этого текста. Рассматриваются семиотические доминанты инициационной телесности на примере волос, прически, маски и различных манипуляций с телом, приведены характеристики их наполнения. **Выводы.** Примеры семиотических доминант инициационной телесности доказывают, что инициация репрезентується сквозь призму семиотического процесса. Инициационная телесность является знаком, а контекстом и условиями ее выражения – инициация.

***Ключевые слова*:** человек, инициационная телесность, знак, символ, волосы, прическа, маска.

Kostiuk Olha, *Ph.D. of Philosophical Sciences, Senior Lecturer, Chair of Design, SI «Luhansk Taras Shevchenko National University»*

The semiotic dominants of initiation physicality

The purpose of the article is to investigate the semiotic dominants of physicality in initiation practices, conditioned by both external and internal representations of human beings. **The methodology** is based on the use of psychoanalytic, structural-semiotic, philosophical-anthropological, and cultural-historical methods. **Scientific novelty.** The application of the structural-semiotic approach allows us to reconstruct the symbolic system of physicality as a text having an internal structure and to suggest ways of deciphering this text. The semiotic dominants of initiation physicality on the example of hair, hairstyle, mask, and various manipulations with the body are considered, characteristics of their filling are given. **Conclusions.** Examples of the semiotic dominants of initiation physicality prove that initiation is represented through the prism of a semiotic process in which physicality is a sign and the context and conditions of its expression are initiations. This theory of sign systems provides an opportunity to interpret the human experience as an interpretive structure in which the way a person uses a sign or acts through initiation practices determines the approach to a perfect image. Models of modern man's behavior are based primarily on the attainment of bodily perfection with the help of hairstyle, makeup, tattooing, piercing, aesthetic methods of surgery, etc. This process is an unconscious means of copying the actions of an archaic person who has used

©Костюк О. П., 2020

tattoos, scarring, and other manipulations of the body in rituals and rituals of initiation. A promising direction for further research is the detailed study of initiation physicality in contemporary cultural space as an appropriate model of positioning the individual in a society, which proclaims the requirements for manipulation and transformation in order to conform to the image of the body formed by that society.

***Key words*:** initiation, human, initiation physicality, sign, symbol, hair, hairstyle, mask.

Актуальність теми дослідження. Як певний відгомін архаїчної культури ініціаційна тілесність у вияві перетворення людської особистості трансформована у сучасному культурному просторі. Найважливішим складником такого процесу виступає модель позиціювання індивіда у суспільстві, в якому проголошуються вимоги щодо маніпуляцій й трансформацій задля відповідності образу тіла, сформованого соціальним простором. З іншого, репрезентації тілесності, що відбуваються як через зовнішні ознаки так й через внутрішній світ людини, обумовлено уявленнями про складну систему знаків і ритуальний бік життя, де семіотичні домінанти ініціаційної тілесності є елементом семіотичної реальності, створюють суб'єктивну відповідність та є духовно наповненими.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження теми ініціаційних практик представлено ідеями і концепціями А. ван Геннепа, В. Балушка, М. Еліаде, Д. Кемпбела, К. Леві-Строса [5] та ін. До проблеми розуміння «ініціаційна тілесність» наближені поняття «тіло людини», «людська тілесність» як центрального концепту. З цих позицій мають значення праці А. Гелена, М. Мерло-Понті, Г. Плеснера, П. Слотердайка, Н. Хамітова, С. Крилової, О. Гомілко, Л. Газнюк [2] та ін. Для сучасних концептуалізацій тілесності та її зовнішньої символізації мають значення праці представників семіотики, передусім Ю. Лотмана [6], Дж. Ділі [3], Ч. Морріса, Ч. Пірса та ін.

Мета дослідження – вивчення семіотичних домінантів тілесності в ініціаційних практиках, обумовленими як зовнішніми, так й внутрішніми репрезентаціями людського буття.

Виклад основного матеріалу. У вивченні проблеми ініціаційної тілесності існує кілька напрямів: психоаналітичний, структурно-семіотичний, філософсько-антропологічний, культурно-історичний та ін. У межах нашого дослідження сутність процесу ініціації з погляду семіотичного аналізу, запропонованого Ю. Лотманом, розглянуто як оформлення вступу людини до закритих для непосвячених суспільно-корпоративних об'єднань, що спрямовано на упорядкування різноваріантності в поведінці, її уніфікації, типізації, на вироблення загально-визнаних схем і стандартів [6, 138], де ініціаційна тілесність презентується через теорію знаків і знакових систем, правила їх встановлення та інтерпретацій.

Для розуміння знаку використовують різні підходи: його належність до світу спілкування; зовнішній характер знаку для однакового розуміння кожним членом всередині суспільства; матеріальний знак, що сприймається органами відчуття та інше. М. Петров визначає знак як матеріал, «ген» соціального кодування: «Використовуючи знак, суспільство утримує масив соціально необхідних і відтворюваних у зміні поколінь видів діяльності у двох формах існування: у репродуктивно-емпіричній і в узагальнено-трансляційній (знання), підготовлених для передачі новим індивідам» [7, 87]. Для кодування такої діяльності з метою передачі новим поколінням філософ пропонує як мінімум два роди знаків: знаки-фіксатори типізованої ситуації і знаки-фіксатори позицій індивідів у групі.

У межах семіотичного процесу сучасний американський філософ Дж. Ділі досліджує теорію системи знаків. Він стверджує, що людський досвід незмінно є інтерпретованою структурою, яка опосередкована знаками й живиться ними. У такій структурі «індивід існує у такий спосіб, як того потребує буття, осмислене в речах, якими індивід не є, але засобами цих речей можна зрозуміти, чим є індивід» [3, 87]. Це унікальне і важливе розуміння основоположник семіотики Ч. Пірс називає інтерпретантом, чим позначає спосіб використання людиною знаку, або той вплив, який має знак на людину. Цей процес є «ключем до розуміння дії знаків» і дозволяє визначити, чим є інтерпретант знаку: «Це все те, що чітко висловлене в самому знакові поза контекстом і умовами висловлювання» [3, 67]. У нашому розумінні знак – це тілесність, а контекст й умови її вираження – ініціація, яка створює певні вимоги, щоб розглядати й усвідомлювати те, що знак висловлює. Проте тілесність, яка існує поза цим контекстом й умовами, є репрезентацією чогось іншого, за словами Дж. Ділі, «наслідком власного значення», об'єктним елементом ситуації, у якій відбувається репрезентація. Такі знаки Ч. Пірс називає символами. Їх творення характеризується не тільки свідомістю індивіда, але, перш за все, узагальненим досвідом свідомості колективу,

який має спільні орієнтири та погляди на сприйняття і використання знаку в певному сенсі. Насправді в цьому сенсі йдеться про дослідження семіотичної свідомості, акцент якої, на думку Дж. Ділі, є чітким усвідомленням ролі знаку, який має певний сенс. Доказовим є той факт, що доцільність досвіду (від почуттів до розуміння) також визначається знаками і, таким чином, призводить до усвідомлення всеосяжної ролі знаку у визначенні досвіду і накопичених знань [3, 163]. Внутрішня цінність такого усвідомлення є синхронною і діахронічною у тому сенсі, що воно не тільки досягає минулого, а й формує майбутні думки. Дж. Ділі піднімає питання про загальні та основні аспекти використання знаків у підвищенні рівня соціальної синергії й духовного комфорту людини, ґрунтуючись на рівнях семіозу, найвищим з яких він вважає антропосеміоз (використання знаків в контексті еволюції людини).

З огляду на це, можна констатувати, що Дж. Ділі вважає фітосеміоз (знаки у царині рослин) первинним щодо зоосеміозу (знаки у світі тварин) і антропосеміозу. Він розглядає «зовнішньо формальну причинність», що викликає дію знаків як таку, якою можна пояснити існування всесвіту загалом із позиції взаємодії тіл у середовищі. Відтак американський філософ простежує всеосяжну дію або функціонування знаку не лише щодо людини, а й до всіх біологічних видів тварин, царини рослин тощо [3, 26].

Отже, процес становлення семіозу за Дж. Ділі («фітосеміоз», «зоосеміоз», «антропосеміоз»), розглядається як ускладнена градація від неживої природи до найвищої живої. У цьому контексті К. Леві-Строс, описуючи речі американських індіанців з колекцій музею в Нью-Йорку, писав про «живі стовбури», що співали й розмовляли, про тварин, які з більш ніж людською привітністю благали збудувати обранцеві палац бобра, служити йому провідником у царстві тюленів, наділити містичним поцілунком, розумінням мови жаби чи зимородка [5, 20].

На перший погляд, орнаментація цих речей (зображення ведмедя, акули або бобра) здається виключно декоративною, проте зображення тварини в різних ракурсах, формах, видах свідчить про незвичайне поєднання умовності й реалізму «хірурга-рисувальника», який знімає з тварини шкіру, розділяє її на частини, навіть спустошує нутрощі для того, щоб відтворити нову істоту, себто таку, яка анатомічно буде подібною до багатьох речей: з коробкою, твариною, яка водночас може бути декількома тваринами і людиною. Коробка розмовляє, вона успішно дбає про довірені їй скарби, свідчить про те, що сама вона є кістяком великої тварини, всередину якої ведуть двері – відкрита паща, а далі отримує сотні приємних або жахливих обличь-символів, людських і нелюдських [5, 22].

На наш погляд, методи структурної антропології, які К. Леві-Строс використовує для аналізу міфів і соціальних структур первісних суспільств, включають в себе виділення елементів, виявлення відносин між ними й опис цілісних систем, що може бути застосовано, на наш погляд, у дослідженні ініціаційної тілесності. В цьому контексті структурно-семіотичний підхід дозволяє реконструювати символічну систему тілесності як текст з внутрішньою структурою й запропонувати способи дешифрування цього тексту. Власне, з таких позицій дослідимо ініціаційну тілесність на прикладі волосся, зачіски, маски й різних маніпуляцій з тілом та наведемо характеристики їх наповнення.

Пропонуємо розглянути людину, починаючи з первісного суспільства, у якому людське існування значною мірою було включене в природні процеси, а тому залежало від характеру їх перебігу. Свідченням цього є явна активність тотемічного образу звіра, який у первісному суспільстві був образом, що наслідувала людина. Уподібнення до тіла вибраної тварини, наслідування її духа, надавало людині відчуття «свого» у найпримітивніших тваринних інстинктах. Прикладом такого процесу є антропозооморфні фігури. Інший вияв людського життя в первісному світогляді – це перехід від тварини до образу «людини-жінки», що виражається через культ «Богині-Матері». Це знаходить підтвердження у численних знахідках палеолітичних Венер.

Дослідження за візуальними зовнішніми ознаками дозволяє визначити такі особливості цих фігур: голова є безликою, маленькі ручки складені на грудях, ніжки виглядають в уподібненні до дитячих, проте вигляд грудей, сідниць й живота є гіпертрофованим й збільшеним. Нижня частина скульптур є пасивною, практично нерухомою, вона тяжіє до землі, створює уяву «посудини» для виношування життя. Сучасний культуролог Є. Казаков, який вивчає зображення стародавнього мистецтва, досліджує «кам'яних баб» за суворим каноном (груди та стегна вписуються в коло, вся фігура – у ромб) і тому вважає образ жінки первісного суспільства «організмічною іконою». Вчений надає опису «обличчю» цілісної плоті як такому,

що «розчинене» в організмі: шишкоподібна голова є «зачіскою», груди – «очима», живіт – «носом», лоно – «ротом», стегна – «підборіддям» [4, 198].

Проте для нашого часу палеолітична Венера має потворні пропорції, які, безсумнівно, підкреслюють пріоритет функціональності над привабливістю, в той час, як для первісних людей це був дійсно ідеал, який «в «скам'янілій» формі містить певну сукупність соціального досвіду» [1, 83].

Слід окреслити особливу зачіску, яка закриває обличчя палеолітичної Венери, і яка, на думку деяких дослідників, може бути реконструйована як сплетене волосся або в'язаний капелюх. Це означає, що зачіска метафорично може інтерпретуватися як вулик або равлик, тобто як закрите вмістилище з внутрішньою цілісною організацією.

Такі дослідження є актуальними у вивченні культури та побуту племен, які ще донедавна існували за первісним станом. У книзі «Шлях маски» К. Леві-Строс використовує приклад масок американських індіанців як матеріальних об'єктів різних культур у поєднанні їх характеристик. Дослідник говорить про необхідність співвідносити маску певної етнічної спільності з маскою інших спільнот. За словами вченого, загальна семантична функція маски інвертується, а пластика зберігається; і навпаки, у разі незмінності семантичної функції пластична форма маски інвертується [5, 64]. Згідно К. Леві-Стросу, структурно-семіотичний підхід полягає не просто у зіставленні цих культурних планів для ілюстрації їх характеристик, а й у пошуку єдиної внутрішньої організації, алгоритму для перетворення цих характеристик [5, 16].

Прикладом цієї тези є ставлення американських індіанців до власного волосся. Індіанські зачіски могли «звітувати» про ініціаційні зміни їх представників: професію, побут, статус, вікові особливості, певні події в житті (народження дитини, зрілість, шлюб, військові посвячення). Кожне індіанське плем'я поклонялося певній тварині й, відповідно, зачіски мали елементи зовнішнього вигляду такої тварини. Наприклад, хлопчикам з роду буйволів робили на голові два завитих локони, які виступали як роги. Воїни племені, які поклонялися духу ведмедя, голили голову й накачували частину волосся з кожного боку в кульку, схожу на вуха ведмедя. Представники суспільства лис голили голову й залишали лише центральний гребінь. Індіанці, що стверджували культ черепах, робили шість пасм локонів, що нагадували плечі, голову, хвіст і лапи рептилії. Зачіски у племенах, що поклонялися ворону, орлу, коню, горностаєві, робилися за силуетами, що нагадували цих птахів, тварин й, відповідно, прикрашалися їх пір'ям, рогами, іклами.

Заслуговує на увагу «сонячний» головний убір, що був пов'язаний у індіанців з військовою справою. Об'єднання воїнів у чоловічі союзи мали певну ієрархічну структуру і обряди ініціації допомагали позначити це у зовнішньому вигляді. Найпоширенішим елементом такої прикраси були орлині пір'їни. Кожне перо було свідченням здійсненого подвигу його володаря, але військові побратими, які виготовляли головний убір, додавали до нього й власні подвиги. Таким чином, головний убір, що символізував об'єднану доблесть носія та його військових товаришів, постає елементом ініціаційної тілесності, у якій зачіска-знак є символом дії у практиках ініціацій.

Цікаві тестування новобранців з числа американських індіанців з видатними, майже надприродними здібностями проводили ліцензовані психологи з Медичного центру VA під час війни у В'єтнамі. У докладі вчених йдеться про призовників, які отримували військові зачіски, тобто короткі стрижки, й вже не могли «почути» ворога, не могли користуватися своїм «шостим чуттям», їх «інтуїція» переставала бути надійною [8]. На основі результатів своєї експертизи вчені Медичного дослідницького центру VA робили рекомендації залишити Indian trackers (специфічна назва індіанських військових) довге волосся. Тіло таких воїнів також було символічно навантажене, воно було покрито геометричним малюнком, розфарбоване фарбами, вкрито бойовими шрамами, рубцями, навколо яких після перемоги робили татуювання. Така відзнака символізувала магічних помічників, що були завжди поруч.

Безумовно, такі тілесні маніпуляції для архаїчного тіла, як зазначає Л. Газнюк, мали свідоме значення як позитивного й необхідного стану соматичного буття людини. Соматичне в персональному, родовому і загальнолюдському бутті підпорядковане координації, яка з'єднує всіх істот в єдиний світ, в єдину космічну систему, вступає в рух цілого, призупиняється і знову починає впливати на інших, що є невід'ємною складовою спілкування і взаємозв'язку людини зі світом [2, 149]. Моделі поведінки сучасної людини ґрунтуються, насамперед, на досягненні тілесної досконалості як позиціонування особистості в суспільстві, яке проголошує вимоги до маніпуляцій щодо відповідності образу тіла, сформованого соціальним простором. До таких

маніпуляцій належать сучасне перукарське мистецтво, make-up, татуаж, пірсинг, техніки естетичної хірургії тощо. З іншого боку, цей процес є несвідомим засобом копіювання імітаційних дій архаїчної людини, які застосовувалися при татуюванні, шрамуванні, рубцюванні та інших маніпуляцій з тілом в ритуалах та обрядах ініціації.

Наукова новизна. Застосування структурно-семіотичного підходу дозволяє реконструювати символічну систему тілесності як текст, що має внутрішню структуру, і запропонувати способи дешифрування цього тексту. Розглядаються семіотичні домінанти ініціаційної тілесності на прикладі волосся, зачіски, маски й різних маніпуляцій з тілом, наведені характеристики їх наповнення.

Висновки. Наведені приклади семіотичних домінант ініціаційної тілесності доводять, що ініціація репрезентується крізь призму семіотичного процесу, у якому тілесність є знаком, а контекстом і умовами її вираження – ініціація. Ця теорія знакових систем надає можливість трактувати людський досвід як інтерпретовану структуру, у якій спосіб використання людиною знаку або його дії через ініціаційні практики визначає наближення до досконалого образу. Перспективним напрямом для подальших досліджень виглядає докладне вивчення ініціаційної тілесності у сучасному культурному просторі як відповідної моделі позиціонування індивіда у суспільстві, в якому проголошуються вимоги щодо маніпуляцій й трансформацій задля відповідності образу тіла, сформованого цим суспільством.

Література

1. Воєводін О. П. Людина. Суспільство. Культура. *Культура України.* 2013. Вип. 43. С. 81–88.

2. Газнюк Л. М. Персональное, родовое и универсальное в соматическом бытии человека. *Научные ведомости.* 2016. № 24. (245). Вып. 28. С. 149-152.

3. Ділі Дж. Основи семіотики. Львів: Арсенал, 2000. 232 с.

4. Казаков Е. Ф. Душа первобытного человека. *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2013. № 4 (56). С. 197–201.

5. Леви-Строс К. Путь масок. Москва: Республика, 2000. 399 с.

6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис, 1992. 270 с.

7. Петров М. К. Язык, знак, культура. Москва: Едиторнал УРСС, 2004. 328 с.

8. Science of Spirit. *Embodied Philosophy*. URL: http://www.perthnow.com.au/travel/virtual-tourism-takes-off/story-e6frg3tu1111113851697. (date of issue: 13.09.2017).

References

1. Vojevodin, O. P. (2013). Man. Society. Culture. *Culture of Ukraine,* 43, 81–88 [in Ukrainian].

2. Gaznyuk, L. M. (2016). Personal, generic, and universal in the somatic being of man. *Scientific Sheets*, № 24 (245), 28, 149–152 [in Russian].

3. Dili, Dzh. (2000). Basics of Semiotics. Lviv: Arsenal [in Ukrainian].

4. Kazakov, Ye. F. (2013). The soul of primitive man. *Vestnik of the Kemerovo State University*, № 4 (56), 197–201 [in Russian].

5. Levi-Stros, K. (2000). The Way of the Masks. Moscow: Respublika [in Russian].

6. Lotman, Yu. M. (1992). Culture and Explosion. Moscow: Gnosis [in Russian].

7. Petrov, M. K. (2004). Language, sign, culture. Moscow: Editorial URSS [in Russian].

8. Science of Spirit. *Embodied Philosophy*. URL: http://www.perthnow.com.au/travel/virtual-tourism-takes-off/story-e6frg3tu1111113851697.

Стаття надійшла до редакції 16.02.2020
Прийнято до друку 18.03.2020

УДК 008+81‘1.81’22
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221331

Цитування:
Пашкова Н. І. Еволюція співвідношення термінів *знак* і *символ* у загальній семіотиці, лінгвістиці та культурології. *Культура і сучасність : альманах*. № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 32-38.

Pashkova N. (2020). Evolution of correlation of terms *sign* and *symbol* in general semiotics, linguistics, and cultural studies. Kultura i suchasnist: almanakh, 1, 32-38 [in Ukrainian].

Пашкова Надія Ігорівна,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української філології
та славістики Київського національного
лінгвістичного університету
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2567-8235
pashkova.nadia@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ СПІВВІДНОШЕННЯ ТЕРМІНІВ *ЗНАК* І *СИМВОЛ* У ЗАГАЛЬНІЙ СЕМІОТИЦІ, ЛІНГВІСТИЦІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Метою статті є аналіз поглядів щодо співвідношення знака і символу у сучасних лінгвістичних і культурологічних дослідженнях та формулювання теоретичного висновку задля уникнення різночитань у наукових працях. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні міждисциплінарного підходу до вивчення центральних понять семіотики, мовознавства та культурології. Крім загальнонаукових методів аналізу й синтезу, використано культурно-генетичний метод, лінгвістичні методи: описовий, зіставний, функціонального та концептуально-ідеографічного аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що в ньому вперше виявлено причини відмінного трактування співвідношення знака і символу у традиційній семіотиці, сучасному мовознавстві та культурології, а також сформульовано рекомендації щодо їх визначення. **Висновки.** Доведено, що протиставлення знака і символу в сучасній гуманітарній науці ґрунтується на трактуванні особливої знаковості символу, яка відрізняє його від решти класифікованих Ч. Пірсом знаків у традиційній семіотиці. Генетично символ є знаком, який розвинув особливі надзнакові антропогенні властивості, протиставивши себе іншим знакам, що, однак, не знімає повністю його знакових властивостей і функцій.

Ключові слова: знак, символ; семіотика, лінгвістика, культурологія.

***Пашкова Надежда Игоревна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии и славистики Киевского национального лингвистического университета*

Эволюция соотношения терминов *символ* и *знак* в общей семиотике, лингвистике и культурологии

Цель статьи – анализ взглядов на соотношение знака и символа в современных лингвистических и культурологических исследованиях, а также формулировка теоретического вывода во избежание разночтений в научных трудах. **Методология исследования** основана на применении междисциплинарного подхода к изучению центральных понятий семиотики, языкознания и культурологии. Кроме общенаучных методов анализа и синтеза, использованы культурно-генетический метод и такие лингвистические методы, как: описательный, сопоставительный, методы функционального и концептуально-идеографического анализа. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в ней впервые выявлены причины различия в трактовке соотношения знака и символа в традиционной семиотике, современном языкознании и в культурологии, а также сформулированы рекомендации по их определению. **Выводы.** Доказано, что противопоставление знака и символа в современной гуманитарной науке основано на трактовке особой знаковости символа, которая отличает его от остальных знаков, классифицированных Ч. Пирсом в традиционной семиотике. Генетически символ является знаком, развившим особые надзнаковые антропогенные свойства, противопоставив себя другим знакам, что, однако, не снимает полностью его знаковых свойств и функций.

Ключевые слова: знак, символ; семиотика, лингвистика, культурология.

***Pashkova Nadiia**, Ph.D. (Philology), Associate Professor, Chair of Ukrainian Philology and Slavic Studies, Kyiv National Linguistic University*

Evolution of correlation of terms *sign* and *symbol* in general semiotics, linguistics, and cultural studies

The purpose of the article is to analyze the views on the relation between sign and symbol in modern linguistics and cultural studies and to formulate a theoretical conclusion in order to avoid misunderstandings in scientific works. **The methodology** is based on the application of an interdisciplinary approach to the study of the central concepts of semiotics, linguistics, and cultural studies. In addition to general scientific methods of analysis and synthesis, a cultural-genetic method was used, as well as such linguistic methods as descriptive, comparative, methods of functional and conceptual-ideographic analysis. **The scientific novelty** of the study is that it first revealed the cause of differences in the interpretation of the relation between sign and symbol in traditional semiotics, modern linguistic and cultural studies, and formulated recommendations for

©Пашкова Н. І., 2020

their definition. **Conclusions.** It is proved that the opposition of sign and symbol in modern humanities is based on the special symbolism of the symbol, which distinguishes it from the other signs, classified by Ch. Pierce in traditional semiotics. Genetically, a symbol is a sign that has developed particular anthropogenic trait distinctions, contrasting with other signs, which nevertheless does not completely remove its sign properties and functions.

Key words: sign, symbol; semiotics, linguistics, cultural studies.

Актуальність теми. Знакова теорія є наріжним каменем у теоретичних засадах як сучасної лінгвістичної семантики та ономасіології, так і семіотики культури. Однак у новітніх дослідженнях з лінгвістичної семантики та культурології співвідношення термінів *знак* і *символ* відмінні від класичного, що спричиняє низку теоретичних та практичних проблем, різночитань, непорозумінь і потребує визначеності. У статті розглядається еволюція співвідношення понять *знак* і *символ* у загальній семіотиці Ч. С. Пірса, у лінгвістичній теорії Ф. де Соссюра та постсоссюріанстві, а також у сучасній культурологічній теорії Е. Кассірера та його послідовників.

Аналіз досліджень та публікацій. Відмінне від класичного трактування співвідношення знака і символу притаманне постструктуралізмові Р. Барта [2], сучасній філософії культурології Е. Кассірера [6], постмодернізмові Ж. Бодрійяра [3], У. Еко [18]. Досліджувана проблема сформульована або імпліцитно наявна у працях Н. Арутюнової [1], Н. Мечковської [9], Н. Слухай (Молотаєвої) [15], Н. Пашкової [10; 11; 12] та ін. Найбільш докладно сучасний стан розробленості цього питання викладений у дискусійній праці М. Іванова, автор якої через внутрішню суперечність предмету не сформулював причини розбіжності поглядів і не сформулював чіткого висновку [5].

Метою статті є аналіз поглядів щодо співвідношення знака і символу у сучасних лінгвістичних і культурологічних дослідженнях і формулювання теоретичного висновку задля уникнення різночитань у наукових працях.

Виклад основного матеріалу. Поняття *символ* і протиставлення його знакові виникло ще в давньогрецькій філософії, про що йдеться, зокрема, у діалозі Платона «Кратіл» [13, 614 – 679]. Традиційна загальна семіотика послуговується типологією знаків Ч. С. Пірса, первісно застосованою ним у загальній логіці і згодом екстрапольованою на всі семіотичні системи гуманітарних наук [19]. Ч. Пірс виділив і протиставив на підставі співвідношення форми і змісту, за характером репрезентаційних відношень та за ступенем конвенціональності три види елементарних знаків: ікони, індекси та символи. Іконами, копіями або образними знаками Ч. Пірс назвав знаки, форма та зміст яких подібні якісно та структурно. Іконічні знаки поділяються на образи або зображення, діаграми та метафори. Другим типом – індексами – Ч. Пірс називає вказівні знаки: сигнали та симптоми, чиї форма та зміст суміжні в просторі або часі. Індекс є знаком, що відображає позначуваний об'єкт на основі динамічного (включаючи просторовий) зв'язку з цим об'єктом, з одного боку, та з відчуттями або пам'яттю того, кому він служить знаком, з іншого. Отже, індекси певною мірою фізично пов'язані з позначуваними об'єктами асоціацією за суміжністю. Існує очевидна аналогія між протиставленням ікон та індексів з одного боку, та метафори й метонімії, з іншого, що дозволяє розглядати метафору як іконічний, а метонімію – як індексальний тип семантичної транспозиції. Інтерпретація індексів неможлива без знання контексту, в якому вони вжиті. Третім різновидом системи елементарних знаків у класифікації Пірса є символ – знак, співвіднесеність якого з об'єктом має характер умовного, а не умотивованого, як у решти знаків, зв'язку, і який унаслідок цього реалізується в кожному окремому випадку у вигляді різних утілень [10, 84]. Форма символічних знаків не вказує на їхній зміст, оскільки про ці зв'язки невідомо, забуто, попри те, що символ продукується на базі решти двох "конкретних" знаків. Символ є поняттєвим знаком, оскільки утворюється виключно інтерпретацією, здійсненою людиною [19, II, 229].

Виділивши три типи знаків, Ч. Пірс підкреслював, що між ними немає жорстких меж і цілком можливий перехід одного в інший [19, II, 248]. Індексальність до певної міри властива усім знакам, отже, не існує символів у чистому вигляді, що й неможливо в принципі на логічних засадах. Саме те, що всі знаки виникають як індекси, спричиняє різночитання у трактуванні знаків окремими інтерпретаторами. Символ як генетично іконічний знак та його позначуване повинні мати спільні риси – асоціативну підставу для утворення нового значення. Мотивація символів закладається комунікативною спільнотою на основі асоціації за подібністю, метафори та метонімії в етнокультурній традиції. Без людського фактору конвенціальні символічні знаки неможливі, індекси читають і тварини. Дифузність знаків визнають і сучасні дослідники семіотики культури. «Символи … розвиваються з інших знаків, надто іконічних або змішаних знаків, які поділяють природу ікон і символів», – вважає Н. Мечковська [9, 133]. Отже, у зміст символу входять індексальний і іконічний

елементи, що спричиняє різночитання у визначенні і трактуванні конкретних явищ інтерпретаторами [10, 85].

У семіологічній теорії Ф. де Соссюра мова уперше тлумачиться як «система знаків, що виражають ідеї. Лінгвістика є частиною семіології – науки, що вивчає життя знаків у житті суспільства» [16, 40]. Але, як згодом виявилося, ієрархія мовних знаків у Ф. де Соссюра відмінна від пірсівської. Символ не є одним із знаків, він протиставляється знакові як позначення і позначуване, формальний і смисловий бік мовної одиниці. Базовими якостями знака, за Соссюром, є його довільність і немотивованість. Символ же, принципово є натуральним і як такий, мотивованим [16, 101]. Усередині семіології успадкованої від Соссюра, проблема відношення символу і знака у знакових системах дискутується й донині, однак історичний досвід гуманітарних наук остаточно не сформулював цього протиставлення. Наразі проблема знаковості розривається між символічними і формальними способами її розгляду [5, 50].

М. Іванов трактує мову у постсоссюрівській парадигмі як онтологічну *єдність* та *протиріччя* формально-знакових та природно-виразно-символічних властивостей [5, 52]. У його теорії мовний знак і символ мають смислове розрізнення. Знак є найпростішим початком символу, а символ – найскладнішим підсумком смислового становлення знака. Для знака характерною є гранична простота функціонального змістового визначення, що виявляється в значенні. У символі ж головним є зміст. Найважливішими феноменологічними характеристиками символу є смисл і підпорядкована смислу знакова виразність. Безкінечна складність внутрішнього смислового визначення є найважливішою рисою символу, що протистоїть його знаковій простоті. Співвідношення знака і символу у мові діалектичне, взаємне: символ прагне до знаковості, аби розвинути в собі риси внутрішньої формалізації в аспектах змісту і вираження, це його виражальний досвід; знак прагне стати символом, що є його змістовим досвідом [5, 51].

Основним аспектом протиставлення знака і символу М. Іванов вважає розбіжність принципів їх системного визначення як вищих матеріальних форм мови. Для знака визначення є категоріально-граматичним, а для символу – образно-смисловим. Знак указує на категоріальний статус слова у мові, формальні принципи його використання, а символ – на виражальні і зображальні можливості слова, відносну межу розвитку образу. Знак є позитивним визначенням значення слова, а символ – негативним, тобто зміст визначається відносно чогось іншого, за протиставленням і відмінністю. Символ завжди є експресивним. Він розвивається лише через заперечення зовнішнього контексту, представленого у слові імпліцитно. Натомість у позитивному визначенні знак себе нічому не протиставляє, а виробляє форму свого визначення як свій постійний атрибут [5, 52]. З останнім твердженням М. Іванова важко погодитись, адже, за Соссюром, знак існує лише в системі, а система є сукупністю протиставлень.

У теорії мовного символізму В. Іванова позитивне визначення знака і негативне визначення символу презентується у рамках класифікації Ч. Пірса як внутрішнє родо-видове смислове відношення в слові. Форма і зміст знака і символу розглядаються як системний і контекстний критерії протиставлення. Однак водночас протиставляються щільно пов'язані два принципи системного смислового визначення, що разом утворюють внутрішній позитивний (структурно-мовний парадигматичний) і зовнішній негативний (образно-змістовий) аспекти внутрішньої форми змісту слова у мові.

Теорія М. Іванова побудована на аксіомі про те, що мовний знак характеризується символічними властивостями. Основна одиниця мови – слово – тлумачиться як єдність знака і символу [5, 81,71]. При цьому, за М. Івановим, знак і символ у слові *єдині* і *протиставні*, і переходять одне в одне. Пріоритетом формальної, власне знакової якості знака є тотожність системі. Для символу ж на першому плані стоїть значеннєвість. Символу властива смислова континуальність, а знакові – дискретність, обмежена контекстом. Найсуттєвішими М. Іванов вважає такі відмінності знака і символу у мові: а) статус знака і символу як двох матеріальних принципів у мові; б) змістові відмінності; в) відношення до системи; г) відношення до контексту. Символ завжди є породженням контексту і завжди виходить за його рамки, що називається символічним перенесенням значення. Форма символу не є випадковою, а в знакові є ефект довільності. Отже, для знака важлива умовність форми, її антиісторичність, а для символу момент природної форми принципово важливий [5, 70]. Стверджуючи, що символ є вершиною смислового становлення знака, водночас М. Іванов заявляє, що абсолютною протилежністю знака є символ. Символ – це іншобуття знака. Символізація повністю визначає перспективу смислового становлення знака [5, 81]. Знак відбиває зовнішню реальність, а символ – суб'єктивну. Символ має афективну природу. Знак формалізує розуміння, а символ – вираження, причому виражальна формалізація символу на відміну від знакової є вторинною,

похідною. При цьому у знакові закладене буття символу. Символу немає там, де відсутній знак, форма умовного позначення. Відмінність знака і символу виявляється також у відношенні до системи. Критерієм системності мовного знака є його окремість, ізольованість, здатність виділити окремий відрізок світу. За Соссюром, його форма довільна [16, 89 – 91]. «Відношення до системи у символі негативне», – категорично декларує М. Іванов [5, 94]. І знову з цим антиструктуралістським твердженням погодитися не можна. Символи не безсистемні, вони складають картину світу.

За М. Івановим, у символі найважливішою є виражальна актуальність, екзистенційність, що зумовлює його змінний характер. Вичерпати символ шляхом логічного аналізу неможливо [5, 93].

За зовнішньою формальною подібністю знака і символу приховано їх глибоку внутрішню онтологічну відмінність. Знак і символ відмінні за семантичною природою: у знакові і символі у знятому вигляді представлено дві абсолютно відмінні реальності. У мові одночасно формуються і закріплюються дві взаємно паралельні системи: знакова і символічна. Поза тим, формально спільним для знака і символу є те, що кожний з них як знаковий модельний об'єкт у змістовому розвитку рухається від реальних до системних семантичних властивостей. Відмінність між формально-знаковим і символічно-системним структуруванням у мові полягає в тому, що з боку знака смислове закріплення його реальних семантичних властивостей у системі має операційне, а з боку символу – концептуальне навантаження. Знак прагне операційного посилення в системі, а символ – концептуального, але при цьому кожний з них рухається від семантики до смислу. Цей рух зустрічний. Зіткнувшись на ґрунті смислу, знак і символ утворюють внутрішню форму мовного вираження.

В основу знака покладено значення, що є цілісним концептом, формалізованим розумінням. Однак його формалізація досягається лише шляхом семантичної абстракції. На відміну від знака, символу бракує концептуальної стабільності, символ операційний, виражальний [5; 96, 98]. Сам знак є не ім'ям об'єкта, а певною формою пізнання людиною реальності. Вершиною змістового становлення знака є здатність до символізації.

У символі вершиною його виразності є знакова форма об'єктивації. Знак через змістовий розвиток прагне стати символом. Символ, розвиваючи свою виражальність, прагне перетворитися на форму об'єктивного позначення, стати знаком. Один в одному символ і знак, два абсолютно протилежні начала знакового відношення у мові [5, 109].

Сутність символу полягає не в позначенні і не в смисловому визначенні, а в особливому символічному відношенні до реальності, у подоланні смислової визначеності, будь-якого змістового обмеження – у нескінченній перспективі змістового становлення знака. Символ трансцендентний, оскільки стоїть поза смисловим визначенням у знакові. Вектор його об'єктивації скерований на опредмечування мотиву [5, 99].

Пояснення явищ символізації М. Іванов зводить до таких:

1) символізація – це довільний процес перетворення людиною предметів довкілля шляхом суб'єктивного переосмислення певного об'єкта і перетворення його у знак;

2) відкриття знака в об'єкті відбувається на вершині цілісного чуттєвого сприйняття об'єкта суб'єктом. За Х.-Г. Гадамером, символ – це збіг чуттєвого і понадчуттєвого [4, 119]. Власним змістом символу має бути дещо понадчуттєве, значуще у соціальному, моральному, естетичному відношенні, що здатне викликати у людини емоції. Лише за допомогою символічної форми ми сприймаємо такі феномени, як прекрасне і огидне, моральне і ганебне, добре та зле. Будь-яке раціональне тлумачення не буде вичерпним і стає достатнім, лише коли підводить до цілісного єдиного розуміння.

3) Зрозумілий об'єктивно, символ є абсолютно умовним, виникає за соціальною конвенцією. Однак при цьому з суб'єктивного боку символ є знаком. Значення знака в символі розкривається як образ. Тому культура, мистецтво символічні. Мова називає, а мистецтво зображає.

4) значення символу важливе для чогось іншого, воно переноситься. Символ відкриває очі людини на світ, показує інше значення реального. Цією властивістю символу користуються митці [5, 112].

У сучасній філософській теорії семіотики склалися два тлумачення символу: широке і вузьке, раціональне та ірраціональне (Н. Арутюнова [1], Ю. Лотман [8]).

Перший (неокантіанський) погляд є раціональним, екстенсивним. Він аналізує контекст, яким обумовлюється символ. Підвалини такого погляду закладені у теорії Е Кассірера [6], де відсутнє принципове розрізнення символу і метафори. Однак це різні явища, оскільки метафорі властива референція, а символу – абстрактне перенесення значення. За О. Лосєвим, для символу важлива така ідея, що не має нічого спільного з його безпосереднім змістом [7, 44]. Н. Арутюнова роз'яснює, що метафора ілюструє символ, але не є символом [1,

44]. На відміну від метафори, символ не є смисловим визначенням [5, 99].

В аргументації другого погляду суттєвою властивістю символу вважається його ірраціональність. У диференційному синтетичному розумінні символ є висновком, що виростає над раціональною сферою значення знака. У ньому немає нічого типового, схожого або порівнюваного, як у метафори. Символ стоїть над порівнянням. Прихильники другого погляду вважають символ найбільш новим і останнім смислом у знакові. За О. Лосєвим, символ не є ані художньою, ані загальномовною метафорою, а нескінченною творчістю нового смислу [7, 156].

Обидва підходи екстенсивно трактують іншобуття символу, визначають його від протилежного. Дослідники завжди намагалися пояснити буття символу, не торкаючись його сутності [5, 85]. Так, російські філософи-символісти (А. Бєлий, В'яч. Іванов) не спромоглися пояснити роль символу у культурних і семіотичних об'єктів, лише додали йому містицизму.

Принциповим для семіотики є питання про первинність знака і вторинність символу. Однак у сучасній семіотиці і культурології склалися два варіанти вирішення цього питання.

Згідно з першим (за Ч. Пірсом), знак є первинним відносно символу. Пірс виходив з онтологічної первинності знака, стверджуючи, що символ виростає зі знака [19, II, 169]. Пірс розумів знакові відношення як накопичення знаком смислових якостей в умовах семіозису. За такого тлумачення, (назвемо його логічним), символ є одним з різновидів знаків.

Згідно з другим поглядом, започаткованим Е. Кассірером, рух від символу до знака є базовим, з якого вже на новому рівні виникає рух від знака до символу [6, 169]. Кассірер виходив з генетичної первинності символу відносно знака і доводив, що знак є вершиною еволюції символічної функції свідомості [6, 186]. Уцій теорії враховано обидва боки знакового відношення: і від знака до символу, і навпаки. Перше, знакове відношення – це семіогенез, у якому підготовляються умови для семіозису на знаковому рівні, це еволюція символу як знака. У вторинному відношенні від знака до символу народжується мовний символізм, який можна вважати похідним. За такого тлумачення символ і знак є одиницями одного ряду, назвемо такий підхід антропоцентричним. Як висновок, культура є організацією досвіду людини в символічній формі.

Засадничим постулатом сучасної культурології є визнання символічного характеру культури, обґрунтованого О. Шпенглером, який стверджує, що в основі всіх етнічних культур лежать прасимволи [17]. Символічна школа пропонує семіотичну концепцію культури, розглядаючи культуру як знакову систему, створену людиною в силу притаманної їй здатності до символізації. Загальновизнаним фактом є те, що в культурі не існує до- або позазнакових утворень [10, 85].

З погляду загальної семіотики і мова, і культура є знаковими системами, що дозволяють застосовувати однакові структурні методи для їх дослідження. Обидві системи мають символічну природу. Основною структурною одиницею мови є слово, культури – образ. Специфіка культурного символізму полягає в тому, що всі культурні знаки є результатом людської діяльності. Культурному символу притаманні образність і мотивованість, комплексність змісту і багатозначність, дифузність значення, національна специфічність, універсальність в окремо взятій культурі та крос-культурність, вбудованість у міф та архетип. Мотивованість символу здійснюється за принципом аналогії, як при утворенні метафори та метонімії.

У структурі символу мотивованість між позначуваним та позначенням має недовільний характер. За походженням символ є іконічним знаком, оскільки його денотат і десигнат мають подібні риси. Іконічний знак подібний до позначуваного, відповідно символ – це умовність, яка не виключає подібності, а пропонує різні варіанти мотивації і відтак, – інтерпретації. З огляду на це символ (предметний, словесний, обрядовий) постає невичерпною когнітивною формою культури. Однак культурні символи не втрачають свою соціальну, етнічну та ін. індексальність. Так, хустка вказує на статус заміжньої жінки і водночас є символом жіноцтва, коса – дівоцтва, булава – влади тощо.

Крім того, символ є динамічним знаком. Будь-який конкретний знак співвідноситься з певним предметом, знак або сигнал співвідноситься з відповідною річчю єдиним жорстко закріпленим способом, а суто людський символізм характеризується варіативністю: він не жорсткий і статичний, а динамічний і пластичний. Семіотична специфіка символу полягає саме в багатозначності як синхронічної, так і діахронічної, що зумовлює його невичерпність, здатність трактуватися в кожній ситуації і кожним інтерпретатором по-іншому [12, 200].

Важливою рисою культурного символу є його прив'язаність до часу та етносу. Можна навести багато прикладів, де такі символи, як, наприклад, кольори, рослини або тварини, трактуються по-різному в різні часи та в різних народів. Двоїста природа етнокультурного символу виявляється в тому, що він одночасно постає і як інваріантна сутність відносно

історичних змін, і змістове утворення, що трансформується під упливом культурного контексту. Це уможливлюється тим, що «смислові потенції символу завжди є ширшими за їх конкретну реалізацію: зв'язки, в які вступає символ за допомогою свого вираження з тим або іншим семіотичним оточенням, не вичерпують усіх його змістових валентностей. Це й утворює той змістовий резерв, за допомогою якого символ може вступати в неочікувані зв'язки, змінюючи свою сутність і деформуючи непередбачуваним чином текстове оточення» [9, 149].

Символ не належить до певного синхронічного зрізу культури, а пронизує її наскрізь. Образно можна назвати символ культурно зашифрованим листом "до запитання". Базовий набір культурних символів забезпечує збереження культурної ідентичності. Якщо символ утрачає безкінечність смислової перспективи, він гине, гасне його культурна перспектива. Проте можлива переінтерпретація культурних символів (що демонструють численні американські кінофільми нібито за мотивами відомих міфів, казок, біографій видатних людей), що несе в собі певну небезпеку декультуризації наступних поколінь, перериває культурну безперервність етносу. Відтак, важливою ознакою символу після іманентної багатозначності є функція акумуляції та трансляції культурної пам'яті. У когнітивній лінгвокультурології символ трактується насамперед як носій культурної інформації.

Е. Сепір виділив дві постійні характеристики символів: "1) кожна символіка передбачає існування значень, що безпосередньо не виводяться з контексту; 2) символ виражає згусток енергії, його реальна значеннєвість є непропорційно більшою, ніж на перший погляд значення, що виражається його формою як такою" [14, 205].

В. Іванов вважає, що у філософії, естетиці та культурології символізм не є знаковим [5, 111]. Цю категоричність слід розуміти так, що у семіотичній теорії мові і культурі знак і символ не перебувають у суворо вертикальних родо-видових, відношеннях, символ не є різновидом знаків, вони є одиницями одного ряду, що зумовлює їх складні відношення взаємозв'язку і взаємозалежності.

У культурі й мистецтві символ ідіоматизує і міфологізує картину світу. Він є певною моделлю світу. Споконвіку символізація була виражальним засобом моральних і мистецьких абстракцій, свого часу відбулася релігійна містифікація символу.

У когнітивному аспекті і знак, і символ є певною формою, моделлю розуміння світу, експозиції реальності, за якою стоїть людина. Критерієм і того, і іншого є людина, суб'єкт. Витлумачуючи символ, суб'єкт споглядає самого себе. З погляду символу, суб'єкт, пройшовши певний етап поєднання з зовнішньою формою вираження, від самого себе приходить до самого себе. Такий процес об'єктивації символічного у знакові. Облудність символу полягає в тому, що суб'єкт бачить не себе, а те, що презентовано у знакові [5, 104].

В усіх постпірсівських класифікаціях знаків у семіотиці гуманітарних наук виникає логічний парадокс. Якщо символ – знак, то як він може протиставлятися знакові? Вочевидь, причиною надзнаковості символу в гуманітарних теоріях є його особлива антропогенна знаковість, на якій акцентував Ю. Лотман, вважаючи, що символ є «конденсатором усіх принципів знаковості, що водночас виводить за межі знаковості. Символ є посередником між різними сферами семіозису, а також між семіотичною та позасеміотичною реальністю. Водночас він є посередником між синхронією тексту й пам'яттю культури» [8, 160]. Усі знаки є антропогенними, але саме символ, його тлумачення є знаком особистості у контексті культури. Точкою відліку символу є буття людини, що визначає його культурне, соціальне та моральне значення [5, 114]. Тому символ – це знак, який у собі знаком не є. Його знаковість і значення створює людина. Суб'єктивне відчуття, естетичні емоції, наповнені соціально або культурно значущим моральним змістом – це символ. При символізації об'єктивне стає суб'єктивним. Символ стає генеративною моделлю.

Наука прагне до об'єктивності та однозначності визначень та класифікацій. Але в силу того, що людський фактор є суб'єктивним, символ як найбільш олюднений знак не вкладається у гуманітарних науках у класифікації на засадах логіки. Протиставлення знака і символу у сучасній гуманітарній науці ґрунтується на визнанні особливої знаковості символу у науках про людину, яка відрізняє його від решти класифікованих Ч. Пірсом знаків. Діалектика цього протиставлення полягає в тому, що генетично символ є знаком, який розвинув особливі надзнакові антропогенні властивості, протиставив себе іншим знакам, що не знімає повністю його знакові властивості і функції.

Висновки. Теоретичним висновком дослідження є визнання еволюції розуміння співвідношення символу та знака від гіпер-гіпонімічного у загальній семіотиці до однорівневого протиставлення (форма/зміст) у сучасних культурологічних. дослідженнях. Двоїстість символу як найбільш олюдненого знака викликає різночитання в наукових працях, тому дослідники мають завжди експлікувати й

аргументувати свою позицію. Стаття відкриває перспективи для подальших досліджень трактування знаків у семіотичній теорії гуманітарних науках на когнітивному рівні.

Література

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры, 1998. 896 с.

2. Барт Р. Основы семиологии / пер. с франц. // Структурализм: «за» и «против». Москва: Наука, 1975. С. 52–102.

3. Бодрияр Ж. Система вещей. /пер. с франц. С. Зенкина. Москва: Рудомино, 2001. 216 с.

4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской. герменевтики /пер. с нем. общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.

5. Иванов Н. В. Проблемные аспекты языкового символизма. Минск: Пропилеи, 2002, 176 с.

6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры /пер. с англ. и комментарии Ю. А. Муравьева. Москва: Гардарика, 1998. 784 с.

7. Лосев А. Ф. Терминологическая многозначность в существующих теориях знака и символа // Знак. Символ. Миф. Москва: МГУ, 1982. 682 с.

8. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. Т.1. Таллинн: Александра, 1992. С. 129 – 132.

9.Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура. Москва: Academia, 2008. 432 с.

10. Пашкова Н. І. Знаки матеріальної культури та їх мовна репрезентація // Проблеми зіставної семантики. Вип. 10. Ч. 1. Київ: КНЛУ, 2011, с. 82 88.

11. Пашкова Н. И. Символ в когнитивной лингвокультурологии. Научная дискуссия: вопросы филологии, икусствоведения и культурологии: Москва: Международный центр науки и образования, 2012. Ч. II. С. 199 – 203.

12. Пашкова Н. І. Когнітивне підґрунтя взаємодії символу й артефакту – одиниць духовної та матеріальної форм культури // Проблеми семантики слова, речення та тексту: збірник наукових праць. Вип. 37. Київ: Логос, 2016. С. 135 – 145.

13. Платон. Апология Сократа. Критон, Ион, Протагор /под. ред. А.Ф.Лосева и др. Москва: Мысль, 1999. 863 с.

14. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / пер. с англ., ред. и предисл. А. Е. Кибрика. Москва: Прогресс, 2001. 654 с.

15. Слухай (Молотаева) Н. В. Символ в кругу смежных и близкородственных понятий // Слово. Символ. Текст: Сборник научных трудов, посвященных 80-летию проф. М.А. Карпенко / Под общей ред. проф. Е.С. Снитко и проф. Л.П. Дяченко. Киев, 2006. С. 172 – 183.

16. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. Москва: Прогресс, 1977. С. 31-285.

17. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологи мировой истории. Москва: Мысль, 1998. Т. I – II.

18. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Москва: Петрополис, 1998. 432 с.

19. Peirce C. S..Collected works. In 8 vol. Cambridge: Garvard University Press, 1931 – 1958.

References

1. Arutiunova, N. D. (1998). Language and the world of man. Moskva: Jazyki russkoj kultury [in Russian].

2. Barthes, R. (1975). Éléments de sémiologie. Tekst: Strucruralizm: za i protiv. Moskva: Nauka. 52 – 102 [in Russian].

3. Baudrillard, J. (2001).Le système des objets. Moskva: Rudomino [in Russian].

4. Gadamer, H.-G. (1988). Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Moskva: Progress [in Russian].

5. Ivanov, N.V. (2002) Problematic aspects of lingual symbolism. Minsk: Propylei [in Russian].

6. Cassirer, E. (1998) Selected Works. An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. Moskva: Gardarika [in Russian].

7. Losev, A. F. (1982). Terminological ambiguity in existing theories of sign and symbol. Tekst: Znak. Simvol. Mif. Moskva: MGU [in Russian].

8. Lotman, Yu. M. (1992). Semiotics of Culture and the Concept of Text: Izbrannyie statii. Vol.I. Tallinn. 129 – 132 [in Russian].

9. Miechkovskaja, N. B. (2008). Semiotics: Language. Nature. Culture. Moskva: Academia [in Russian].

10. Pashkova, N. I. (2011). Signs of material culture and their linguistic representation. Text. Problemy zistavnoji semantyky. Vol.10. Kyiv: Vydavnychyj centr KNLU. 82 –88 [in Ukrainian].

11. Pashkova, N. I. (2012). Symbol in cognitive linguocultural studies.Tekst: Nauchnaja diskussija: voprosy filolohii, iskusstvovedenija i kulturologii. Moskva: Mezhdunarodnyj centr nauki i obrazovanija. P.II. 199 – 203 [in Russian].

12. Pashkova, N. I. (2016). Cognitive interaction of symbols and artifacts – the units of material and spiritual cultural forms. Tekst: Studies in word, sentence and text semantics: collected scolary articles. Kyiv: Logos. 37. 135–145 [in Ukrainian].

13. Platon (1999). Socrates' apology. Kryton, Ion, Protagor. Moskva: Mysl [in Russian].

14. Sapire, E. (2001). Selected Works on Linguistics and Cultural Studies. Moskva: Progress [in Russian].

15. Slukhai (Molotaeva), N.V. (2006). Symbol in the circle of adjacent and closely related concepts. Slovo. Symvol. Tekst: Sbornyk nauchnykh trudov, posviashchennykh 80-letyiu prof. M.A. Karpenko. Kyiv. 172 –183 [in Russian].

16. Saussure, F.de. General Linguistics Course. Tekst: Trudy po jazykoznaniju. Moskva: Progress. 31 – 285. [in Russian].

17. Spengler, O. (1998). Sunset of Europe. Essays on morphologists of world history. Moskva: Mysl [in Russian].

18. Eco, U. (1998). Missing structure. Introduction to semiology. Moskva: Petropolis [in Russian].

19. Peirce, C. S. (1931 – 1958).Collected works. In 8 vol. Cambridge: Harvard University Press

Стаття надійшла до редакції 04.03.2020
Прийнято до друку 10.04.2020

УДК 7.01:7.038.3
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221332

Цитування:
Совгира Т.І. Принципи використання цифрових технологій у культурно-мистецькій практиці. *Культура і сучасність : альманах*. № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 39-42

Sovgyra T. (2020). Principles of digital technologies introduction in the cultural and artistic practice. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 39-42 [in Ukrainian].

Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
режисури естради та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7023-5361
STIsovgyra@gmail.com

ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Мета роботи. Дослідження пов’язане з вивченням сучасного стану культури та передового досвіду використання новітніх цифрових технологій у культурно-мистецькому процесі. Автор аналізує специфіку творів, створених за рахунок використання технології «штучного інтелекту». **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та спирається на аналітичному (при аналізі філософської, мистецтвознавчої, культурологічної літератури з предмету дослідження), історичному (при з'ясуванні етапів становлення алгоритмічного мистецтва як сучасної форми мистецтва) та концептуальному (при аналізі і характеристиці концептуально-термінологічної системи дослідження) методах дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше розглядається специфіка використання цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, в культурно-мистецького процесі. У статті розглядається роль цифрових технологій у процесі сучасного виробництва творів мистецтва. **Висновки.** Виявлено, що штучний інтелект є технологією, яка може виробляти тільки інваріанти вже створених шедеврів, рекомбінацію того, що вже створено людиною. Використовуючи цифрові технології, можна створювати не тільки статичні зображення у вигляді полотен, надрукованих на 3D-принтері, а й динамічні відеоінсталяції. Розглянуто принципи функціонування технології штучного інтелекту в в культурно-мистецькому процесі. Виявлено, що за допомогою штучних нейронних мереж успішно реалізуються комерційні проекти, пов'язані з розпізнаванням зображень і звукової інформації.

***Ключові слова*:** технологія, культурно-мистецький процес, алгоритмічне мистецтво, артефакт, штучний інтелект.

***Совгира Татьяна Игоревна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры режиссуры эстрады и массовых праздников Киевского национального университета культуры и искусств*

Принципы внедрения цифровых технологий в культурно-художественной практике

Цель работы. Исследование связано с изучением современного состояния культуры и передового опыта использования новейших цифровых технологий в культурно-художественном процессе. Автор анализирует специфику произведений, созданных за счет использования технологии «искусственного интеллекта». **Методология исследования** базируется на комплексном подходе и опирается на аналитическом (при анализе философской, искусствоведческой, культурологической литературы по предмету исследования), историческом (при выяснении этапов становления алгоритмического искусства как современной формы искусства) и концептуальном (при анализе и характеристике концептуально-терминологической системы исследования) методах исследования. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые рассматривается специфика использования цифровых технологий, в частности искусственного интеллекта, в культурно-художественного процессе. В статье рассматривается роль цифровых технологий в процессе современного производства произведений искусства. **Выводы.** Выявлено, что искусственный интеллект является технологией, которая может производить только инварианты уже созданных шедевров, рекомбинацию того, что уже создано человеком. Используя цифровые технологии, можно создавать не только статичные изображения в виде полотен, напечатанных на 3D-принтере, но и динамические видеоинсталляции. Рассмотрены принципы функционирования технологии искусственного интеллекта в в культурно-художественном процессе. Выявлено, что с помощью искусственных нейронных сетей успешно реализуются коммерческие проекты, связанные с распознаванием изображений и звуковой информации.

***Ключевые слова*:** технология, культурно-художественный процесс, алгоритмическое искусство, артефакт, искусственный интеллект.

©Совгира Т. І., 2020

Sovgyra Tetyana, *Ph.D. in Arts, Senior Lecturer of the Department of Directing for theater and mass festivals, Kyiv National University of Culture and Arts*

Principles of digital technologies introduction in the cultural and artistic practice

Purpose of the Article. The study is related to the study of the current state of culture and best practices in using the latest digital technologies in the cultural and artistic process. The author analyzes the specifics of the works created through the use of "artificial intelligence" technology. **The methodology** is based on an integrated approach and analytical (in the analysis of philosophical, art history, cultural literature on the subject of research), historical (in clarifying the stages of the formation of algorithmic art as a modern art form) and conceptual (in analyzing and characterizing the conceptual and terminological research system) research methods. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the specifics of using digital technologies, in particular artificial intelligence, in the field of art, is considered. The article discusses the role of digital technology in the process of creating works of art. **Conclusions.** It was revealed that artificial intelligence is a technology that can only produce invariants of already created masterpieces, the recombination of what has already been created by man. Using digital technology, you can create not only static images in the form of paintings printed on a 3D printer but also dynamic video installations. The principles of the functioning of artificial intelligence technology in the process of creating works of art are considered. It was revealed that with the help of artificial neural networks commercial projects related to the recognition of images and sound information are successfully implemented.

***Key words*: technology**, cultural and artistic process, algorithmic art, artifact, artificial intelligence.

Актуальність дослідження. У зв’язку з надмірно швидким розвитком науково-технічного прогресу зростає інтерес до впровадження технологій в різних сферах життєдіяльності. З’являється штучний інтелект, який за допомогою цифрових технологій продукує певні матеріальні вироби або здійснює запрограмовані маніпуляції. Останній є найбільш загадковим та нерозпізнаним феноменом у культурно-мистецькій практиці. Тому вбачається необхідним розглянути наукове обґрунтування та рівень критичного аналізу штучного інтелекту в дзеркалі наукової літератури.

Аналіз досліджень і публікацій. Вперше взаємозв'язок між людиною та машиною був науково обгрунтований Норбертом Вінером в книзі «Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine» («Кібернетика: або Контроль і комунікація у тварин і машин») у 1948 р [3, 315–318]. Вінер наголосив, що комп’ютеризовані механізми схожі з людиною тим, що вони не тільки мають здатність здійснювати складні обчислювальні операції, а й здатні перевіряти і виправляти програму, складену для цих машин. Він висловив припущення, що в такий спосіб машини можуть самі себе навчати [3, 315]. Це твердження призвело до повного перевороту в дзеркалі наукової критики. Адже, підтвердження цієї гіпотези давало б право вважати системи штучного інтелекту самостійно організованими та частково самодостатніми. З тих пір багато вчених та науковців почали приділяти увагу впливу кібернетики на сучасне суспільство. М. Амосов («Алгоритми розуму», 1979) [1], Н. Вінер (1983) [3, 315–318], український батько кібернетики В. Глушков («Введення в кібернетику», 1966) [4] випустили низку наукових робіт, в яких висвітлювалися питання новітніх комп’ютерних технологій. О. Чубукова в статті «Кібернетика: від простих систем та технологій до кіберсередовища» зазначила, що з появою кібернетики зародилося індустріальне суспільство, пов’язане з механізацією виробництва та розвитком комп’ютерних технологій у всіх сферах господарювання [9, 28–33]. Ця думка авторки є спірною: появі індустріального суспільства передувало багато чинників, у тому числі політичних та соціальних. Однак, здебільшого, схиляючись до висловлювань вищезазначених науковців, констатую той факт, що вплив кібернетики є недооціненим.

Незважаючи на значний інтерес науковців до питань впровадження цифрових технологій у різні галузі людської життєдіяльності, залишається науково не дослідженою можливість використання кібернетичних технологій в області культури та мистецтва.

Мета статті – дослідити принципи використання цифрових технологій в культурно-мистецькій практиці та проаналізувати специфіку культурно-мистецьких проектів, у яких використовується технологія «штучного інтелекту».

Виклад основного матеріалу. Із зародження античної культури первісні люди мріяли про створення унікального приладу чи рукотворного розуму, який би здійснював необхідні виробничі функції. Згадаймо славнозвісну легенду про Голема – глиняного велетня, штучно створеного рабинами-кабалістами для виконання вкрай складної роботи та захисту єврейського народу від нападів чужинців у Празі. Цей персонаж з єврейської міфології начебто виконував певні дії після «програмування» його кабалістичними заклинаннями. При «збої» такого «програмування» Голем трощив все навколо. Ця антична легенда створення певного винаходу, а також його програмування (кодування) стала можливою в умовах сучасного світу. Нині технологія, яку прийнято називати «штучний інтелект», не є легендою і навіть вигадкою, а являє собою реалію, створену на основі ІТ-розробок сучасних інженерів та конструкторів.

Штучний інтелект – технічний засіб, сукупність надскладних високоточних

комп'ютерних програм, які поєднуються загальним алгоритмом.

Технології штучного інтелекту впроваджуються в усіх сферах життєдіяльності: космології, науці, медицині і навіть мистецтві. Остання є найменш дослідженою сферою впровадження цифрових можливостей.

Технологія використовує штучні нейронні мережі – обчислювальні структури нового типу. Нині рівень дослідження нейронних систем є достатнім, щоб констатувати той факт, що нейронні мережі цілком довели свою перспективність та інтенсивно розвиваються.

Існує два основних принципи роботи зі штучним інтелектом, які використовують художники. Перший – генеративно-змагальна мережа (GAN), створена дослідником Яном Гудфеллоу в 2014 р. Це комбінація двох нейронних мереж з різним функціоналом: перша створює максимально різні зразки на основі завантаженої в неї інформації, а друга – змагальна – дискримінатор, який відрізняє наслідувальні зображення, створені першою мережею, від справжніх. Видно, що ці дві системи є протилежнообернеными, у зв'язку з чим відбувається не тільки процесс творення, а й процес перевірки та фільтрації створених зображень.

Другий механізм – креативно-змагальна мережа (CAN). Вона працює за тим же принципом створення і фільтрації, тільки дискримінатор проводить порівняльний аналіз створених робіт з наявними в його базі даних стилями і напрямками. Завдяки цій взаємодії генератор «вчиться» створювати роботи, які не збігаються ні з одним із стилів.

За допомогою штучних нейронних мереж успішно реалізовано ряд комерційних проектів, пов'язаних із розпізнаванням зображень та звукової інформації [5, 18].

Розглянемо процес алгоритмічного аналізу живопису та принципи створення зображення за рахунок технології «штучного інтелекту».

У процесі малювання картин вже не потрібна рука людини: полотна вдало розписують роботизовані механізми. Є різні варіації так званих «механічних рукавів»: ті, що малюють олівцями або ручками, пензлями або балонами з фарбою, але те, що їх об'єднує – це здатність змальовувати зображення з вже існуючої картини, точно копіювати зображення. У такий спосіб створюються прототипи робіт відомих живописців та графістів, композиторів, архітекторів та інших представників мистецтва. На аукціоні в Нью-Йорку у 2018 р. було продано копію картини Рембрандта "Edmond de Belamy, from La Famille de Belamy" за $ 432,500 [10].

За допомогою AI-технології («Artificial intelligence» – з англ. означає «штучний інтелект») можливо створювати не лише статичні зображення у вигляді надрукованих за допомогою 3D-принтеру полотен, а й динамічні відеоінсталяції. Прикладом є робота італійського художника Давида Квайоли «Літні сади», що з'явилась на виставці «Штучний інтелект та діалог культур» в Ермітажі (РФ). Митець зняв відео квітів, які пізно ввечері коливалися від поривів вітру. Далі, завдяки креативно-змагальній мережі поєднав відео зі стилістичними особливостями живопису Імпресіонізму, отриманими в результаті аналізу полотен французьких імпресіоністів. У результаті цього поєднання кольорова палітра та рух квітів на відео залишились незмінними: мережа створила поверх вихідних даних новий живописний малюнок, притаманний стилю імпресіонізму.

За допомогою сучасних цифрових технологій нині можливо дописати втрачені фрагменти музичних композицій. Особливо вражаючим є факт створення за допомогою електронно-обчислювальної техніки складних творів в стилі відомих композиторів. Функціонально процес створення художнього твору (звукового, зображального чи пластичного) в електронний спосіб відбувається наступним способом. Створенню композиційної побудови обчислювальною машиною передує переклад всіх зображальних елементів (в музиці – звуків, живописі точок та кольору) на «мову обчислювальної машини» (на числа). Відповідно до програми, заданої митцем, що спирається на композиційні принципи обраного стилю, кожне число моментально перевіряється машиною за допомогою простих арифметичних тестів. У разі позитивної відповіді воно приймається, в разі негативної – відхиляється. У випадку продукту зображального мистецтва – результат передається 3D-принтеру. У випадку музичного мистецтва – аудіоредактору: таким чином композитор отримує надрукований лист з нотами для подальшого використання. У такому контексті система виявляє особливості музичного стилю композитора, а потім, вводячи елемент випадковості, що не порушує особливостей стилю, складає приклад обраного стилю музики. Наприклад, органної музики епохи Класицизму чи фортепіанної епохи Романтизму. При цьому навіть у знавців стилю композитора не виникає сумнівів достовірності композитора.

Прикладом є проект саунд-продюсера Микити Сташевського та компанії NeuronSoundware, результатом якого є музична робота «різдвяна пісня», створена на основі алгоритмів творчості чеського композитора Антоніна Дворжака. Ця музична композиція стилістично схожа на творчість композитора. Процес створення музичного ряду за допомогою штучного інтелекту нагадує виробництво графічного ряду: нейронна мережа намагається з різноманіття звуків створити гармонію, властиву

тим музичним творам, на яких вона навчалася.

Специфіка штучного інтелекту полягає у тому, що його можливості створення контексту обмежені лише тією інформацією та речами, які створила людина. На сьогоднішній день створити щось нове, унікальне цей феномен не здатний. Як майстерний ремісник, він може лише аналізувати і створювати інваріант (прототип) вже існуючого, позбавленого чуттєвості і емоційної складової.

Багато митців переосмислили роль штучного інтелекту та сучасних технічних можливостей (дронів, смартфонів, безпілотних автомобілів) у виробництві творів мистецтва.

Нині технології штучного інтелекту створюють арт-продукти на основі алгоритмічного аналізу вже створених живописних, музичних, архітектурних шедеврів. Однак, ця практика не є поодинокою. Інші види мистецтва на ранніх стадіях свого становлення так само запозичували специфіку створення творів у своїх попередників. Кінематограф заснований на підґрунті театрального мистецтва, театр у свою чергу є синтезом літератури, музики, пластики; телебачення – кіно і радіо. Тому можна констатувати той факт, що цифрове алгоритмічне мистецтво знаходиться на першій стадії свого розвитку та має значні перспективи свого розвитку.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження виявлено, що штучний інтелект можна вважати технологією, яка може виробляти тільки інваріанти вже створених шедеврів, рекомбінацію того, що вже створено людиною. Звичайно, дані роботи варті уваги, як і роботи будь-якого майстра, але не більше. Штучний інтелект не може замінити митця з його ідеями і спонтанними рішеннями. У результаті розгляду принципів функціонування технології «штучного інтелекту» в процесі виробництва творів мистецтва виявлено, що за допомогою штучних нейронних мереж успішно реалізуються сучасні комерційні проекти, пов'язані з розпізнаванням зображень і звукової інформації. Використовуючи технологію «штучного інтелекту», можливо створювати не тільки статичні зображення у вигляді полотен, надрукованих на 3D-принтері, а й динамічні відеоінсталяції. Сучасне мистецтво зазнає значних змін. Кордони між віртуальним та реальним, штучним та людським стираються. Свобода самовияву зараз не обмежена ні канонами, ні, найчастіше, моральними і етичними принципами.

Література

1. Амосов Н. М. Алгоритмы разума. Киев :Наукова думка, 1979. 224 с.

2. Бахтіяров О. Г. Психонетика і технології // Totallogi-XXI Постклассичні дослідження. 2007. Вип. 8. С. 28–40.

3. Винер Н. Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М. : Наука, 1983. 344 с.

4. Глушков В. М. Введение в кибернетику. К : АН УССР, 1964. 324 с.

5. Новотарський М. А., Нестеренко Б. Б. Штучні нейронні мережі: обчислення. Праці Інституту математики НАН України. Т. 50. Київ: Ін-т математики НАН України, 2004. 408 с.

6. Соболева М. Искусственный интеллект завоевывает искусство. URL: https://rozetked.me/articles/6285-iskusstvennyy-intellekt-v-iskusstve-glazami-hudozhnika

7. Кандинский В., Шенберг А. Переписка 1911–1936. М. : Grundrisse 2017. 224 с.

8. Artificial: на зорі штучного інтелекту. Microsoft. URL: https://news.microsoft.com/ru-ru/features/artificial/

9. Чубукова О. Ю. Кібернетика: від простих систем та технологій до кіберсередовища. Актуальні проблеми економіки. 2015. № 12 (174). С. 28–33.

10. AI Art at Christie's Sells. URL: https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/design/ai-art-sold-christies.html

11. Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. London: Routledge, 2004. 376 p.

12. Popper F. From Technological to Virtual Art. London: MIT Press Cambridge, 2007. 471 p.

References

1.Amosov N. M (1979). Algoritmy razuma. Kiev :Naukova dumka [in Russian].

2.Bakhtiiarov O. H. (2007). Psykhonetyka i tekhnolohii. Totallogi–XXI Postklasychni doslidzhennia. Kyiv, 28–40. [in Ukrainian].

3.Viner N. (1983). Kibernetika, ili upravlenie i svjaz' v zhivotnom i mashine. M.: Nauka [in Russian].

4.Glushkov V. M. (1964). Vvedenie v kibernetiku. K.: AN USSR [in Russian].

5.Novotarskyi M. A., Nesterenko B. B. (2004). Shtuchni neironni merezhi: obchyslennia. Pratsi Instytutu matematyky NAN Ukrainy. T. 50. Kyiv: In-t matematyky NAN Ukrainy [in Ukrainian].

6.Soboleva M. Iskusstvennyj intellekt zavoevyvaet iskusstvo. URL: https://rozetked.me/articles/6285-iskusstvennyy-intellekt-v-iskusstve-glazami-hudozhnika [in Russian].

7.Kandinskij V., Shenberg A. (2017). Perepiska 1911–1936. M.: Grundrisse [in Russian].

8.Artificial: na zori shtuchnoho intelektu. Microsoft. URL: https://news.microsoft.com/ru-ru/features/artificial/ [in Russian].

9.Chubukova O. Yu. (2015). Kibernetyka: vid prostykh system ta tekhnolohii do kiberseredovyshcha. Aktualni problemy ekonomiky. 2015. № 12 (174), 28–33 [in Ukrainian].

10. AI Art at Christie's Sells. URL: https://www.nytimes.com/2018/10/25/arts/design/ai-art-sold-christies.html

11. Lovejoy M. (2004). Digital Currents: Art in the Electronic Age. London: Routledge.

12. Popper F. (2007). From Technological to Virtual Art. London: MIT Press Cambridge.

Стаття надійшла до редакції 14.01.2020
Прийнято до друку 17.02.2020

УДК 371.126
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221333

Цитування:
Чумаченко М. О. Дистанційне навчання як відповідь на виклики сучасності: культурно-мистецький аспект. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. №1. С. 43-50

Chumachenko M. (2020). Distance education as an answer to today's challenges: cultural and artistic aspect. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 43-50 [in Ukrainian].

Чумаченко Марина Олександрівна,
кандидат культурології,
методист навчального відділу
Харківської державної академії культури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-8765-7125
marina.chumachenko.87@ukr.net

ДИСТАНЦІЙНЕ НАВЧАННЯ ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає в осмисленні теоретичних аспектів дистанційного навчання як найефективнішої культурно-організаційної парадигми розвитку освітньої галузі, специфіки її реалізації та перспектив розвитку для культурно-мистецької освіти. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні методів герменевтичної інтерпретації (для визначення специфічних рис дистанційного навчання у закордонних та вітчизняних закладах вищої освіти), компаративного аналізу (з метою виявлення причин активного розвитку та особливостей впровадження дистанційних технологій навчання у закладах вищої освіти європейських країн та США), структурно-функціонального методу (для розкриття ролі дистанційного навчання в добу цивілізаційної глобалізації та соціальної ізоляції, спричиненої пандемією COVID-19). **Наукова новизна** полягає у здійсненні теоретичного аналізу розвитку дистанційного навчання в європейських країнах, США та Україні, визначенні переваг та недоліків впровадження дистанційного навчання в освітній простір, виявленні пріоритетних шляхів розвитку дистанційної освіти для культурно-мистецької галузі знань. **Висновки.** Пандемія COVID-19 створила умови, за якими адаптація дистанційних технологій навчання до традиційної системи освіти – очної та заочної стала єдино можливою формою провадження освітньої діяльності. У нових умовах створено якісно новий освітній простір, який визначив потенційні шляхи розвитку вищої освіти у майбутньому. Концептуальні засади пошуку та реалізації нової освітньої стратегії мають ураховувати парадигмальні принципи розвитку культурно-мистецької освіти і науки, що можливе за умови адаптативної інтеграції інформаційно-комунікаційних технологій до культурно-мистецької сфери.

***Ключові слова*:** дистанційне навчання, вища освіта, інформаційно-комунікаційні технології, освітній простір, культурно-мистецька освіта.

***Чумаченко Марина Александровна**, кандидат культурологии, методист учебного отдела Харьковской государственной академии культуры*

Дистанционное обучение как ответ на вызовы современности: культурно-искусственный аспект

Цель работы состоит в осмыслении теоретических аспектов дистанционного обучения как наиболее эффективной культурно-организационной парадигмы развития образовательной отрасли, специфики ее реализации и перспектив развития для культурно-искусственного образования. **Методология исследования** основана на использовании методов герменевтической интерпретации (для определения специфических черт дистанционного обучения в зарубежных и отечественных высших учебных заведениях), компаративного анализа (с целью выявления причин активного развития и особенностей внедрения дистанционных технологий обучения в высших учебных заведениях европейских стран и США), структурно-функционального метода (для раскрытия роли дистанционного обучения в эпоху цивилизационной глобализации и социальной изоляции, вызванной пандемией COVID-19). **Научная новизна** состоит в осуществлении теоретического анализа развития дистанционного обучения в европейских странах, США и Украины, определении преимуществ и недостатков внедрения дистанционного обучения в образовательное пространство, выявлении приоритетных путей развития дистанционного обучения для культурно-искусственной отрасли знаний. **Выводы.** Пандемия COVID-19 создала условия, в которых адаптация дистанционных технологий обучения к традиционной системе образования – дневной и заочной стала единственно возможной формой ведения образовательной деятельности. В новых условиях создано качественно новое образовательное пространство, которое определило потенциальные пути развития высшего образования в будущем. Концептуальные основы поиска и реализации новой образовательной стратегии должны учитывать парадигмальные

©Чумаченко М. О., 2020

принципы развития культурно-искусственного образования и науки, что возможно при условии адаптативной интеграции информационно-коммуникационных технологий в культурно-искусственную сферу.

Ключевые слова: дистанционное обучение, высшее образование, информационно-коммуникационные технологии, образовательное пространство, культурно-искусственное образование.

Chumachenko Maryna*, Candidate of Cultural Studies, Teaching Methodologist Expert of Academic Division, Kharkiv State Academy of Culture*

Distance education as an answer to today's challenges: cultural and artistic aspect

The purpose of the article lies in the comprehension of theoretical aspects of distance learning as the most efficient cultural and organizational paradigm of educational field development, specific nature of its realization, and prospects for cultural and artistic education development. **The methodology** of the research is based on the application of methods of hermeneutic interpretation (to determine specific features of distance education in foreign and national higher education establishments), comparative analysis (with the purpose to discover reasons for active development and peculiarities of realization of distance education technologies in European and US higher education establishments), structural and functional method (to discover the role of distance education in a time of civilizational globalization and social isolation caused by the COVID-19 pandemic). **The scientific novelty** lies in carrying out a theoretical analysis of distance education development in European countries, the USA and Ukraine, determination of advantages and disadvantages of implementation of distance education in the educational environment, the discovery of priority ways of distance education development for cultural and artistic disciplines. **Conclusions.** The COVID-19 pandemic provided conditions due to which adoption of distance education technologies to the traditional education system – internal and external – became the only possible form of implementation of the education activity. The new conditions caused the creation of a brand new educational environment that determined potential ways of higher education development in the future. The conceptual framework of search and realization of a new educational strategy needs to take into account a paradigm basis for cultural and artistic education and science development that is possible on the condition of adoptive integration of information and communication technologies into the cultural and artistic field.

Key words**:** distance education, distance learning, higher education, information and communication technologies, educational environment, cultural and artistic education.

Актуальність теми дослідження. В умовах пандемії COVID-19 перед багатьма країнами світу та Україною зокрема, постала проблема охорони здоров'я, забезпечення національної безпеки населення та низка соціальних, економічних, політичних проблем, до числа яких увійшла проблема пошуку адаптативних та ефективних форм, спрямованих на організацію, забезпечення та реалізацію освітнього процесу. Заходи соціальної ізоляції детермінували виокремлення альтернативної стратегії у виборі форм здобуття вищої освіти за всіма рівнями та ступенями.

Відповідно до Наказу Міністерства освіти і науки України «Про організаційні заходи для запобігання поширенню COVID-19» № 406 від 16 березня 2020 року керівники установ освіти і закладів дошкільної, загальної середньої, позашкільної, професійної (професійно-технічної), фахової передвищої, вищої та післядипломної освіти на період карантину повинні забезпечити «виконання освітніх програм закладів освіти, зокрема шляхом організації освітнього процесу із використанням технологій дистанційного навчання, що не передбачає відвідування закладів освіти її здобувачами, та у виняткових випадках шляхом ущільнення графіку освітнього процесу, а також виконання працівниками закладів освіти з іншої роботи (організаційно-педагогічної, методичної, наукової тощо) (крім закладів дошкільної, позашкільної освіти та установ освіти); запровадження гнучкого (дистанційного) режиму роботи працівників закладів освіти відповідно до Методичних рекомендацій щодо встановлення гнучкого режиму робочого часу, затверджених наказом Міністерства праці та соціальної політики України від 04 жовтня 2006 року № 359» [13, 2]. Таким чином, в умовах соціального дистанціювання єдино можливою формою освітньої діяльності стало дистанційне навчання. Необхідність продовження освітнього процесу в нових умовах актуалізувало питання швидкої інтеграції технологій дистанційного навчання до традиційних форм провадження освітньої діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичним та практичним детермінантам запровадження та функціонування системи дистанційного навчання в Україні, країнах ЄС та США присвячені роботи В. Ю. Бикова (специфіка, принципи побудови, шляхи розвитку та сфери застосування дистанційного навчання в країнах Європи та США, перспективи розвитку дистанційного навчання в Україні) [3], І. В. Кулаги, Д. О. Ільницького, С. О. Стрельник, А. В. Матвійчука, Н. В. Василькової, В. М. Турчанінової, В. С. Єршової, М. П. Тищенко, Н. Л. Краснопольської (світовий досвід організації та розвитку університетської системи дистанційного

навчання) [17], О. О. Павленко (теоретичні та практичні аспекти використання дистанційного навчання вітчизняних закладів вищої освіти) [15], Н. О. Думанського (класифікація сучасних технологій дистанційної освіти) [6], Ю. Р. Бекеша, Л. М. Матієшина, Ю. О. Сєрова (аналіз систем дистанційного навчання популярних ЗВО України) [2], І. Г. Власенко (особливості впровадження дистанційного навчання) [4], Г. В. Даценко, З. В. Сузанської (роль дистанційного навчання в системі самоосвіти) [5], К. В. Копняка, Т. А. Костунець (визначення та аналіз складових інформаційно-освітнього середовища вітчизняних ЗВО) [11], О. І. Огієнко (методичні рекомендації щодо дистанційної педагогічної освіти) [14], В. М. Прибилової (проблеми та переваги дистанційного навчання у ЗВО України) [16] та ін. Необхідно також відзначити, що більшість розвідок націлені на дослідження впровадження дистанційного навчання у науково-технічну сферу, у той час як гуманітарна та культурно-мистецька сфера залишається поза увагою.

Мета роботи полягає в осмисленні теоретичних аспектів дистанційного навчання як найефективнішої культурно-організаційної парадигми розвитку освітньої галузі, специфіки її реалізації та перспектив розвитку для культурно-мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. Відомий вітчизняний дослідник В. Ю. Биков, відзначає, що «характер соціально-економічного розвитку сучасного світу, об'єктивні тенденції його глобалізації, зберігаючи і поглиблюючи національні коріння, базуються на загальнолюдських і загальнокультурних цінностях і включають, зокрема, такі визначальні складові процесу світового розвитку, як інтеграція знань, технологій, інформаційних і телекомунікаційних систем, інформаційних ресурсів, включаючи системи і засоби масової інформації, систем наукового пошуку, досліджень і освіти» [3, 78]. Доба цивілізаційної глобалізації, а наразі вимушена соціальна ізольованість, визначили віртуальне середовище як найоптимальнішу культурно-організаційну парадигму сучасності.

Дослідження розвитку освітніх технологій європейських країн та США свідчать, що на сучасному етапі розвитку інформаційно-комунікаційних технологій дистанційне навчання стає невід'ємною складовою національної стратегії розвитку освіти, яка успішно реалізується. О. О. Павленко відзначає, що «будучи наслідком об'єктивного процесу інформатизації суспільства й освіти і, вбираючи в себе кращі риси інших форм, дистанційне навчання ввійшло в XXI століття як найбільш перспективна, синтетична, гуманістична, інтегральна технологія одержання освіти» [15, 75].

Система освіти європейських країн та США побудована за принципами відповідності інформаційно-комунікаційних технологій і дистанційного навчання. Такими принципами є: 1. Принцип гуманістичності навчання; 2. Принцип пріоритетності педагогічного підходу при проектуванні освітнього процесу в дистанційному навчанні; 3. Принцип педагогічної доцільності застосування нових інформаційних технологій; 4. Принцип вибору змісту освіти; 5. Принцип забезпечення захисту інформації, що циркулює в дистанційному навчанні; 6. Принцип стартового рівня освіти; 7. Принцип відповідності технологій до навчання; 8. Принцип мобільності навчання; 9. Принцип неантагоністичності дистанційного навчання існуючим формам освіти [6, 124-125].

Як відзначають у своїх дослідженнях І. В. Кулага, Д. О. Ільницький, С. О. Стрельник, А. В. Матвійчук, Н. В. Василькова, В. С. Єршова, В. М. Турчанінова, М. П. Тищенко, Н. Л. Краснопольська, «конкурентоспроможність державних університетів ЄС (Великої Британії, Іспанії, Німеччини, Франції – М. Ч.), які займаються виключно дистанційним навчанням, базується на ряді переваг: значне фінансування як на рівні держави, так і на рівні Європейського Союзу (отримання грантів); наявність різноманітних курсів для тренінгів, для отримання ступеня бакалавра та магістра, а також в більшості випадків й кандидата наук (PhD); наявність вибору при навчанні студенти мають право припинити навчання та отримати сертифікати про проходження курсів (це дає у майбутньому можливість бути зарахованим знову в цей або інший університет без необхідності перескладання вивчених курсів як в університеті дистанційного навчання, так і в класичному навчальному закладі); наявність розгалуженої системи регіональних центрів по всій країні, а також за її межами; університети надають можливість навчатись особам з особливими потребами та навіть особам, які знаходяться у місцях позбавлення волі; за домовленістю проводять навчання у компаніях» та ін. [17, 12].

З розвитком інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) активізувався ринок дистанційного навчання США [17, 13]. У цій країні успішно функціонує Асоціація дистанційного навчання США (Unites States Distance Learning Association – USDLA), основна

мета якої – розробка загальної стратегії дистанційної освіти, сприяння створенню нових технологій дистанційного навчання, підтримка тісних зв'язків з центрами дистанційної освіти Європи й Азії [14, 38]. В опублікованій статистиці щодо питань розвитку дистанційної освіти USDLA виокремлено такі види онлайн освіти як: онлайн курси (80 % змісту курсу онлайн); особисте навчання, яке включає синтез традиційної та дистанційної систем (30 % змісту курсу онлайн); альтернативна, змішана (гібридна) (від 30 до 80 змісту курсу онлайн) [1]. Пріоритетними напрямами розвитку дистанційної освіти USDLA вбачає активне залучення нових партнерів, спонсорів, розширення кола послуг, моніторинг ринку інтерактивних конференцій, синхронне включення інновацій в систему дистанційного навчання, обмін кращими практиками з партнерами, запровадження стандартів якості (91 параметр) в процес сертифікації закладів освіти тощо.

Дослідження зарубіжного та вітчизняного досвіду провадження дистанційної освіти є підставою для виокремлення таких її визначальних рис як:

– планетарність – формування транскордонного освітнього простору, реалізація стратегії освіти без кордонів;

– транстемпоральність – синхронний та асинхронний режими вивчення дисциплін дозволяють сформувати власну траєкторію розподілу часу у діяльнісній тріаді робота-навчання-відпочинок;

– ресурсний потенціал – доступ до навчальних матеріалів не тільки в межах певного закладу освіти, а й інших бібліотек, інформаційних порталів країни та усього світу;

– ефективні комунікаційні інструменти – різноманітність способів спілкування усіх учасників освітнього процесу (освітні платформи, відеочати, онлайн конференції, лайви, соціальні мережі, месенджери тощо);

– диспозитивність – можливість вироблення власного темпу засвоєння навчальних дисциплін, формування *soft skills* – гнучкість (адаптивність, бажання змінюватися, навчатися протягом усього життя та ін.) та відповідальність (підзвітність, надійність, винахідливість, самодисциплінованість, сумлінність);

– технологічність – розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, активізація процесів діджиталізації мінімізують затрати часу на пошук та обмін інформацією, надають можливість спілкуватися у будь-який зручний час для обох суб'єктів освітнього процесу (здобувач/викладач); перманентне використання інноваційних технологій дозволяє швидко адаптуватися до технологічних новацій та підвищує рівень інформаційно-комунікаційної обізнаності;

– толерантність та рівність можливостей – освіта для усіх – не залежно від місцезнаходження, фізичних та психологічних особливостей (бар'єрів) тощо;

– взаємообмін (quid pro quo) – транснаціональний обмін досягненнями в освітній галузі, співпраця із ЗВО України та поза її межами, залучення закордонних фахівців, консультантів до навчального процесу, комунікація здобувачів освіти різних країн, підвищення рівня володіння іноземними мовами тощо;

– інноваційність – використання у дистанційній освіті інноваційних, цифрових технологій детермінує, по-перше, підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників, по-друге, набуття цифрових компетентностей здобувачами вищої освіти, що забезпечує якість, ефективність та результативність освітнього процесу;

– безперервність – реалізація стратегії «освіта протягом життя» у таких проекціях як професійна освіта, підвищення кваліфікації (job qualification), загальнокультурний розвиток (life qualification).

В Україні за роки незалежності закладено підвалини розвитку інформаційної сфери (Закон України Про Національну програму інформатизації [8], Указ Президента України Про заходи щодо розвитку національної складової глобальної інформаційної мережі Інтернет та забезпечення широкого доступу до цієї мережі в Україні [18]). Так «Національна програма інформатизації» була сформована виходячи з довгострокових пріоритетів соціально-економічного, науково-технічного, національно-культурного розвитку країни з урахуванням світових напрямів розвитку та досягнень у сфері інформатизації і спрямована на розв'язання найважливіших загальносуспільних проблем (забезпечення розвитку освіти, науки, культури, охорони довкілля та здоров'я людини, державного управління, національної безпеки та оборони держави та демократизації суспільства) та створення умов для інтеграції України у світовий інформаційний простір відповідно до сучасних тенденцій інформаційної геополітики [8]. Відповідно до Закону України Про освіту 2017 р. (ст. 9) [9], Закону України Про Вищу освіту 2014 р. (ст. 49) [7] та Наказу Міністерства освіти і науки України Про затвердження Положення про дистанційне навчання від

25.04.2013 № 466 [12] дистанційне навчання визначено однією з форм здобуття вищої освіти.

У розвитку дистанційного навчання в Україні деякі дослідники виокремлюють два етапи: початковий (з 1990 до 1998 рр. – розробка та запровадження концепції гнучкого дистанційного навчання на основі глобальних комп'ютерних комунікацій, тобто використанням інформаційних і комунікативних технологій у навчанні; створення комп'ютерних телекомунікаційних лабораторій; розробка дистанційних навчальних програм та курсів; технологічне і методологічне забезпеченням дистанційного навчання) та сучасний (з 1999 р. по сьогодення – використання інтелектуальних інформаційних технологій для підтримки безперервного навчання: створення інформаційно-навчальних середовищ, віртуальних лабораторій, мультимедіа-технологій, віртуальних товариств тощо) [16, 31-33].

На сучасному етапі розроблено ряд нормативних документів, які визначають основні засади організації та впровадження дистанційного навчання. Так, зокрема, у «Положенні про дистанційне навчання» зазначено: «Під дистанційним навчанням розуміється індивідуалізований процес набуття знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини, який відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників навчального процесу у спеціалізованому середовищі, яке функціонує на базі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій» [12]. Метою дистанційного навчання є надання освітніх послуг шляхом застосування у навчанні сучасних інформаційно-комунікаційних технологій за певними освітніми або освітньо-кваліфікаційними рівнями відповідно до державних стандартів освіти; за програмами підготовки громадян до вступу у навчальні заклади, підготовки іноземців та підвищення кваліфікації працівників [12]. Завданням дистанційного навчання є забезпечення громадянам можливості реалізації конституційного права на здобуття освіти та професійної кваліфікації, підвищення кваліфікації незалежно від статі, раси, національності, соціального і майнового стану, роду та характеру занять, світоглядних переконань, належності до партій, ставлення до релігії, віросповідання, стану здоров'я, місця проживання відповідно до їх здібностей [12]. Проте залишається багато теоретичних та практичних питань щодо розвитку дистанційного навчання, починаючи від дефініції визначення (Distance Learning, Distance Education тощо), на що звертають увагу О. І. Огієнко [14], В. М. Прибилова [16], закінчуючи різноманітними методологічними, соціально-економічними та іншими аспектами, особливо що стосується культурно-мистецької освіти.

Дослідження та використання зарубіжного досвіду дистанційного навчання визначили означену систему як ефективний та перспективний напрям розвитку освітньої галузі України. І. В. Кулага відзначає, що технології дистанційного навчання можуть використовуватись не тільки в дистанційній освіті, а й в інших формах навчання: очній, заочній, експерименті [17, 3]. Саме такі поєднання стали освітніми реаліями для багатьох ЗВО України сьогодні.

Незважаючи на переваги дистанційного навчання, дослідники виокремлюють й деякі його недоліки: проблема адекватного оцінювання та неможливість точно перевірити, чи саме та людина працює, виконує завдання чи це робить хтось інший [4, 12]; не у всіх населених пунктах є можливість доступу до мережі Інтернет-зв'язку [4, 12]; відсутність у студента сильної особистої мотивації, вміння навчатися самостійно, без постійної підтримки та підштовхування з боку викладача [16, 35]; відсутні або є дуже дорогими прикладні комп'ютерні програми, необхідні для підтримки web-сайтів та інформаційних ресурсів, адміністрування процесів дистанційного навчання [16, 35]; необхідність великих інвестицій на початковому етапі організації роботи системи дистанційного навчання [16, 35].

Впровадження дистанційних форм навчання в культурно-мистецький освітній простір має свою специфіку. І. Г. Власенко наголошує: «Навчитися самостійно деяким видам творчої діяльності, при відсутності прямого контакту студента і викладача, практично неможливо» [4, 13]. Для культурно-мистецької освіти безпосереднє, живе – de visu (лат. «на власні очі») спілкування між здобувачем / здобувачами вищої освіти та викладачем є надзвичайно важливим для набуття загальних та особливо фахових компетентностей. Інтеграція деяких форм дистанційного навчання до традиційної системи вищої освіти означеного профілю можлива, проте у певному пропорційному співвідношенні безпосередньої та онлайн комунікації (лекційні, частково індивідуальні, деякі види практичних занять). Проте навіть така форма не завжди дає очікуваний результат. Для спеціальності «Музичне мистецтво» першочерговою є передача тонкощів звучання музичних інструментів, що не завжди можливе через неякісний зв'язок, відставання трансляції відео зв'язку тощо. Для

спеціальності «Хореографічне мистецтво» проведення практичних занять потребує не тільки безпосереднього контакту, а й спеціально обладнаних приміщень. Безпосередній контакт викладача та здобувачів освіти потрібен під час репетицій театральних колективів, хореографічних ансамблів тощо. Для спеціальності «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», практичні та індивідуальні заняття потребують спеціалізованого обладнання, яке знаходиться у ЗВО тощо. Наведені приклади не вичерпують кола проблемних питань, які виникають під час впровадження дистанційних технологій навчання саме у культурно-мистецький освітній простір. Проте динаміка розвитку інформаційно-комунікаційних технологій дає підстави вважати, що й на ці «питання» у найближчому майбутньому буде знайдена відповідь.

Особливості провадження освітньої діяльності у нових умовах визначили пріоритетні напрями подальшого розвитку освітньої сфери, що потребують урахування специфіки не тільки технічного спрямування, а й культурно-мистецького.

Аналіз дистанційного навчання в закладах вищої освіти України продемонстрували ефективність використання таких систем як Moodle (Зміївська І. В., Обоянська Л. А. [10], Власенко [4],) BlackBoard, eLearning 3000, WebTutor, IBM Lotus Workplace Collaborative Learning (Яремко С. А. [19],) та інших, що свідчить про необхідність залучення означених систем під час формування інформаційно-освітнього середовища у закладах вищої освіти. Це, звісно, потребує значних матеріальних витрат, проте у загальному підсумку значно підвищує якість освітнього процесу у режимі використання дистанційних технологій навчання та зменшує кількість організаційних завдань, які постають перед ЗВО за умов вимушеної соціальної ізоляції, організації освітнього процесу для здобувачів з особливими освітніми потребами тощо.

Останнім часом значно зросла значущість електронного навчально-методичного комплексу (ЕНМК). Це – дидактична система, в якій з метою створення умов для педагогічної активності, інформаційної взаємодії між викладачами та студентами інтегруються прикладні програмні продукти, бази даних, а також інші дидактичні засоби і методичні матеріали, що забезпечують та підтримують навчальний процес [11, 30]. К. В. Копняк відзначає, що однією зі складових інформаційно-освітнього порталу ЗВО мають стати електронні навчально-методичні комплекси дисциплін [11, 30]. Наразі створення або удосконалення ЕНМК, можливість за необхідності швидкого та гнучкого включення у дистанційну платформу з урахуванням специфіки культурно-мистецької освіти є одним з пріоритетних завдань для ЗВО означеного профілю.

Із активним використанням технологій дистанційного навчання певних змін зазнала і роль викладача. Як відзначає І. Г. Власенко, «за умови дистанційного навчання активна роль викладача не зменшується, оскільки він має визначити рівень знань здобувача, та прийняти рішення щодо коригування програми навчання з тим, щоб домогтися найкращого засвоєння пройденого матеріалу» [4, 12]. Це обумовлює визначення ще одного важливого напряму у реалізації стратегії забезпечення якості вищої освіти, а саме підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників. Інформаційно-комунікаційна обізнаність, творчий підхід є запорукою ефективності та інноваційності провадження освітньої діяльності сьогодення.

Наукова новизна полягає у здійсненні теоретичного аналізу розвитку дистанційного навчання в європейських країнах, США та Україні, визначенні переваг та недоліків впровадження дистанційного навчання в освітній простір, виявленні пріоритетних шляхів розвитку дистанційної освіти для культурно-мистецької галузі.

Висновки. Пандемія COVID-19 створила умови, за якими адаптація дистанційних технологій навчання до традиційної системи освіти – очної та заочної стала єдино можливою формою провадження освітньої діяльності. У нових умовах створено якісно новий освітній простір, який визначив потенційні шляхи розвитку вищої освіти у майбутньому. Концептуальні засади пошуку та реалізації нової освітньої стратегії мають ураховувати парадигмальні засади розвитку культурно-мистецької освіти і науки, що можливе за умови адаптативної інтеграції інформаційно-комунікаційних технологій до культурно-мистецької сфери.

Література

1. Unites States Distance Learning Association – USDLA. URL: https://usdla.org/presidents-welcome/ (дата звернення: 13.05.2020).

2. Бекеш Ю. Р., Матієшин Л. М., Сєров Ю. О. Огляд систем дистанційного навчання популярних ВНЗ України // Інноваційні комп'ютерні технології у вищій школі : мат. 5-ої Наук.-практ. конф. (Львів, 19-21 листопада 2013 р.). Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2013. С. 44-48.

3. Биков В. Ю. Дистанційне навчання в країнах Європи та США і перспективи для України // Інформаційне забезпечення навчально-виховного процесу: інноваційні засоби і технології : кол. монографія / В. Ю. Биков, О. О. Гриценчук, Ю. О. Жук та ін. Київ : Атіка, 2015. С. 77-140.

4. Власенко І. Г. Впровадження дистанційного навчання – вимога сучасності // Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія : мат. міжвуз. вебінару (Вінниця, 31 березня 2017 р.) / відп. ред. Л. Б. Ліщинська. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2017. С. 12-14.

5. Даценко Г. В., Суданська З. В. Дистанційне навчання як засіб стимулювання самоосвіти // Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія : мат. міжвуз. вебінару (Вінниця, 31 березня 2017 р.) / відп. ред. Л. Б. Ліщинська. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2017. С. 17-20.

6. Думанський Н. О. Класи сучасних технологій дистанційної освіти // Вісник національного університету «Львівська політехніка». Інформаційні системи та мережі. 2008. Вип. 610. С. 119-125.

7. Закон України Про Вищу освіту : прийнятий 1 липня 2014 року № 1556-VII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18 (дата звернення: 20.04.2020).

8. Закон України Про Національну програму інформатизації : прийнятий 4 лютого 1998 року № 74/98-ВР. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws /show/74/98-%D0%B2%D1%80 (дата звернення: 24.04.2020).

9. Закон України Про освіту : принятий 05 вересня 2017 року № 2145-VIII // URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19 (дата звернення: 14.03.2020).

10. Зміївська І. В., Обоянська Л. А. Організація взаємодії «студент-студент» в електронному навчанні // Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія : мат. міжвуз. вебінару (Вінниця, 31 березня 2017 р.) / відп. ред. Л. Б. Ліщинська. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2017. С. 23-25.

11. Копняк К. В., Костурець Т. А. Складові інформаційно-освітнього середовища ВНЗ // Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія : мат. міжвуз. вебінару (Вінниця, 31 березня 2017 р.) / відп. ред. Л. Б. Ліщинська. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2017. С. 28-31.

12. Наказ Міністерства освіти і науки України Про затвердження Положення про дистанційне навчання : прийнятий 25.04.2013 № 466. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0703-13 (дата звернення: 21.04.2020).

13. Наказ Міністерства освіти і науки України Про організаційні заходи для запобігання поширенню COVID-19 : прийнятий 16 березня 2020 року № 406. URL: https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-organizacijni-zahodi-dlya-zapobiga nnya-poshirennyu-koronavirusu-s-ovid-19 (дата звернення: 17.04.2020).

14. Огієнко О. І. Дистанційна педагогічна освіта: зарубіжний та вітчизняний досвід. Методичні рекомендації // Національна академія педагогічних наук України, Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих, 2012. 75 с. URL:http://ipood.com.ua/data/NDR/Information_technology/2012_Ogienko_recomend.pdf (дата звернення: 10.04.2020).

15. Павленко О. О. Використання дистанційного навчання в вищих навчальних закладах // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка : зб. наук. праць. 2007. Вип. 3 (21). Т. 1. С. 78-85.

16. Прибилова В. М. Проблеми та переваги дистанційного навчання у вищих навчальних закладах України // Проблеми сучасної освіти : зб. науково-методичних праць / укл. Холін Ю. В., Маркова Т. О. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2013. Вип. 4. С. 27-36.

17. Світовий досвід організації та розвитку університетської системи дистанційного навчання / укладачі : Кулага І. В., Ільницький Д. О., Стрельник С. О., Матвійчик А. В., Василькова Н. В., Турчанінова В. М., Єршова В. С., Тищенко М. П., Краснопольська Н. Л. Київ : Інститут Вищої освіти КНЕУ імені Вадима Гетьмана, 2013. 38 с. URL: https://kneu.edu.ua/ userfiles/education2_0/13-4713_verstka(1).pdf (дата звернення: 02.04.2020).

18. Указ Президента України Про заходи щодо розвитку національної складової глобальної інформаційної мережі Інтернет та забезпечення широкого доступу до цієї мережі в Україні : прийнятий 31 липня 2000 року № 928/2000. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/928/2000 (дата звернення: 27.03.2020).

19. Яремко С. А. Огляд основних аспектів проектування та впровадження системи дистанційного навчання на прикладі IBM Lotus Workplace Collaborative Learning // Дистанційне навчання як сучасна освітня технологія : мат. міжвуз. вебінару (Вінниця, 31 березня 2017 р.) / відп. ред. Л. Б. Ліщинська. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2017. С. 43-46.

References

1. Unites States Distance Learning Association – USDLA. Retrieved from https://usdla.org/presidents-welcome/ [in English].

2. Bekesh, Yu. R., & Matiieshyn, L. M., & Sierov, Yu. O. (2013). The overview of distance education systems of popular higher education establishments of Ukraine. Proceedings from MIIM'13: V The Five Scientific and Practical Conference "Innovations computer technologies in high school" (pp. 44-48). Lviv : Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika" [in Ukrainian].

3. Bykov, V. Yu., & Hrytsenchuk, O. O., & Zhuk, Yu. O. (2015). Distance education in the European countries and the USA, and prospects for Ukraine. Kyiv : Atika [in Ukrainian].

4. Vlasenko, I. H. (2017). Distance education implementation – today's world demand. Proceedings from MIIM'17: Interuniversity webinar "Distance learning as a modern educational technology". (pp. 12-14). Vinnytsia: VTEI KNTEU [in Ukrainian].

5. Datsenko, H. V., & Sudanska, Z. V. (2017). Distance education as a means of self-education encouragement. Proceedings from MIIM'17: Interuniversity webinar "Distance learning as a modern educational technology". (pp. 17-20). Vinnytsia: VTEI KNTEU [in Ukrainian].

6. Dumanskyi, N. O. (2008). Categories of modern technologies in distance education. Visnyk natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnika". Informatsiini systemy ta merezhi, 610, 119-125 [in Ukrainian].

7. The Law of Ukraine On Higher Education adopted on July 1, 2014 № 1556-VII. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18 [in Ukrainian].

8. The Law of Ukraine On the National Program of Informatization adopted on February 4, 1998 № 74/98-BP. Retrieved from: https://zakon.rada. gov.ua/laws/show/74/98-%D0%B2%D1%80 [in Ukrainian].

9. The Law of Ukraine On Education adopted on September 5, 2017 № 2145-VIII Retrieved from // https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19 [in Ukrainian].

10. Zmiivska, I. V., & Oboianska, L. A. (2017). Organization of "student-student" interaction in e-learning. Proceedings from MIIM'17: Interuniversity webinar "Distance learning as a modern educational technology". (pp. 23-25). Vinnytsia: VTEI KNTEU [in Ukrainian].

11. Kopniak, K. V., & Kosturets, T. A. (2017). The components of the informational and educational environment of higher education establishments. Proceedings from MIIM'17: Interuniversity webinar "Distance learning as a modern educational technology". (pp. 23-25). Vinnytsia: VTEI KNTEU [in Ukrainian].

12. The Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine "On Approval of the Provision about Distance Education" adopted on April 25, 2013, № 466. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/ laws/show/z0703-13 [in Ukrainian].

13. The Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine "On Organizational Measures to Prevent COVID-19 Spread" adopted on March 16, 2020 № 406. Retrieved from: https://mon.gov.ua/ ua/npa/pro-organizacijni-zahodi-dlya-zapobigannya-poshirennyu-koronavirusu-s-ovid-19[in Ukrainian].

14. Ohiienko, O. I. (2012). Distance pedagogical education: foreign and national experience. Methodological recommendations. Natsionalna akademiia pedahohichnykh nauk Ukrainy, Instytut pedahohichnoi osvity i osvity doroslykh. Retrieved from http://ipood.com.ua/data/NDR/Information_ technology/2012_Ogienko_recomend.pdf [in Ukrainian].

15. Pavlenko, O. O. (2007). Distance education implementation in higher education establishments. Visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy "Kyivskyi politekhnichnyi instytut". Filosofiia. Psykholohiia. Pedahohika, 3 (21), 78-85 [in Ukrainian].

16. Prybylova, V. M. (2013). Problems and advantages of distance education in higher education establishments of Ukraine. Problemy suchasnoi osvity, 4, 27-36 [in Ukrainian].

17. Kulaha, I. V. (Eds.). (2013). World experience of organization and development of university distance education system. Kyiv: Instytut Vyshchoi osvity KNEU imeni Vadyma Hetmana. Retrieved from https://kneu.edu.ua/ userfiles/ education2_0/13-4713_verstka(1).pdf [in Ukrainian].

18. The Order of the President of Ukraine "About the Measures for Development of National Global Information Network and Provision of Universal Access to this Network in Ukraine" adopted on July 31, 2000 № 928/2000. Retrieved from // https://zakon.rada.gov.ualaws /show /928 /2000 [in Ukrainian].

19. Iaremko, S. A. (2017). The overview of basic aspects for designing and implementing of a distance education system by the example of IBM Lotus Workplace Collaborative Learning. Proceedings from MIIM'17: Interuniversity webinar «Distance learning as a modern educational technology». (pp. 43-46). Vinnytsia: VTEI KNTEU [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2020
Прийнято до друку 20.03.2020

УДК 792.78(4:477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221334

Цитування:
Братіцел М. Л. Традиційна екологічна культура українців у контексті стійкого розвитку сучасного суспільства. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 51-56

Bratitsel M. (2020). The traditional ecological culture of Ukrainians in the context of sustainable development of modern society. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 51-56 [in Ukrainian].

Братіцел Марина Леонідівна,
асистент кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9206-3479
frog2014137@gmail.com

ТРАДИЦІЙНА ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ СТІЙКОГО РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Мета статті – виявити особливості процесу становлення та розвитку національної екологічної культури в історичній ретроспективі, а також розглянути екологічний аспект в українському етносі як один із важливих засобів розвитку екологічної культури на сучасному етапі. **Методологія дослідження** ґрунтується на сучасних культурологічних концепціях дослідження екологічної культури, основою яких є міждисциплінарний та комплексний підхід. Застосовано історико-соціологічний, комплексний, структурний, ціннісний, факторний та індуктивний методи, які є взаємодоповнюючими з огляду на міждисциплінарний характер означеного питання і посприяли систематизації різноманітних поглядів на екологічну культуру. **Наукова новизна.** Досліджено процес становлення та розвитку національної екологічної культури в історичній ретроспективі; виявлено, що розвиток екокультури відбувається всередині загальної культурної традиції та відображає типові національні особливості ставлення до природи. **Висновки.** Сформований протягом багатьох століть традиційний екокультурний досвід українського народу, як невід'ємна частина національної культури, на початку XXI ст. є джерелом значного потенціалу для позитивних змін в складному і тривалому процесі гармонізації стосунків суспільства і природи.

***Ключові слова*:** екологічна культура, традиції, стійкий розвиток, довкілля, природа.

***Братицел Марина Леонидовна**, ассистент кафедры гостинично-ресторанного и туристического бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Традиционная экологическая культура украинцев в контексте устойчивого развития современного общества

Цель статьи – выявить особенности процесса становления и развития национальной экологической культуры в исторической ретроспективе, а также рассмотреть экологический аспект в украинском этносе как один из важных средств развития экологической культуры на современном этапе. **Методология исследования** основана на современных культурологических концепциях исследования экологической культуры, основой которых является междисциплинарный и комплексный подход. Применены историко-социологический, комплексный, структурный, ценностный, факторный и индуктивный методы, которые являются взаимодополняющими учитывая междисциплинарный характер указанного вопроса и содействие систематизации различных взглядов на экологическую культуру. **Научная новизна.** Исследован процесс становления и развития национальной экологической культуры в исторической ретроспективе; выявлено, что развитие экокультуры происходит внутри общей культурной традиции и отражает типичные национальные особенности отношения к природе. **Выводы.** Сформированный на протяжении многих веков традиционный екокультурний опыт украинского народа, как неотъемлемая часть национальной культуры, в начале XXI века. является источником значительного потенциала для позитивных изменений в сложном и длительном процессе гармонизации отношений общества и природы. Исследование показало, что экологический аспект в украинском этносе – один из важных средств развития экологической культуры на современном этапе, весомый фактор формирования экологического сознания. Именно через различные элементы народной культуры – творчество, мифологию, религию, из поколения в поколение передаются традиции бережного отношения к окружающему миру.

***Ключевые слова*:** экологическая культура, традиции, устойчивое развитие, окружающая среда, природа.

***Bratitsel Maryna,** Assistant Chair, Hotel, Restaurant and Tourism Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

The traditional ecological culture of Ukrainians in the context of sustainable development of modern society

The purpose of the article is to identify the features of the process of formation and development of national ecological culture in historical retrospective, as well as to consider the environmental aspect in the Ukrainian ethnic group as one of the important means of developing ecological culture at the present stage. **The research methodology**

©Братіцел М. Л., 2020

is based on modern culturological concepts of ecological culture research, the basis of which is an interdisciplinary and integrated approach. The historical-sociological, complex, structural, value, factorial and inductive methods are applied, which are mutually complementary given the interdisciplinary nature of this issue and contribute to the systematization of different views on ecological culture. **Scientific novelty.** The process of formation and development of national ecological culture in historical retrospective is investigated; It has been revealed that the development of eco-culture takes place within the general cultural tradition and reflects typical national features of the attitude towards nature. **Conclusions.** Formed over many centuries, the traditional cultural experience of the Ukrainian people, as an integral part of the national culture, at the beginning of the XXI century. It is a source of the significant potential for positive changes in a complex and lengthy process of harmonization of relations between society and nature. The study showed that the environmental aspect of the Ukrainian ethnic group is one of the important means of developing an ecological culture at the present stage, a significant factor in the formation of environmental consciousness. It is through various elements of folk culture - creativity, mythology, religion, from generation to generation, that the traditions of caring for the surrounding world are transmitted.

***Key words*:** ecological culture, traditions, sustainable development, environment, nature.

Актуальність теми дослідження. Проблематика співвідношення культури та суспільства, як одне з головних питань культурології, на початку XXI ст. актуалізується в процесі розгляду екологічної культури у загальному просторі культури та співвідношенні соціальних і культурних регулятивів, а також орієнтацій особистості.

Традиційність людського ставлення до природи, як вираження сутності культури, вітчизняні дослідники [7, 123–124] протиставляють чиннику її руйнації – наступу техногенної цивілізації, апелюючи до філософських концепцій М. Бердяєва, О. Шпенглера та М. Хайдеггера, в межах яких еволюція цивілізації розглянута як створення та розвиток умов руйнування і подальшої загибелі культури. Відповідно до розвитку і трансформаційних тенденцій сучасного соціокультурного простору, зростає розуміння залежності ефективного розвитку екологічної культури від національних джерел та традиційних духовних цінностей культури.

У контексті специфіки дослідження екологічної культури як складової стійкого розвитку сучасного суспільства наголосимо, що відсутність споживацького ставлення та врахування інтересів багатьох аспектів життя ландшафту – основа традицій взаємодії людини і природи. Відповідно, вивчення екокультури українського етносу, що вміщує необхідні налаштування на гармонійну взаємодію людських спільностей та навколишнього природного середовища, а головне – способи раціонального природокористування, і детальне відновлення традицій екологічної культури українців може посприяти позитивним змінам ставлення сучасного суспільства до природи.

Мета статті – виявити особливості процесу становлення та розвитку національної екологічної культури в історичній ретроспективі, а також розглянути екологічний аспект в українському етносі як один із важливих засобів розвитку екологічної культури на сучасному етапі.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню традицій екологічної культури присвячено наукові праці А. Кібіч та І. Кібіч (2010) – автори розглядають питання збереження етнокультурної спадщини корінного населення Українських Карпат, виявляючи особливості етноекологічної ментальності гуцулів як основи формування традиційних видів господарювання та акцентуючи на трансформаційних процесах гуцульської етнокультури, зумовлених впливом суспільного прогресу; В. Татаринцева (2020) – науковець здійснює філософсько-теоретичну реконструкцію екологічної парадигми традиційної духовної культури народів Північної Євразії; А. Шаповаленко (2009) – дослідниця виявляє місце та роль традиційної екологічної культури в процесі гармонізації взаємодії природи і суспільства в соціокультурному просторі поліетнічного регіону та ін. Аналіз досліджень доводить, що вченими розглядалися різноманітні аспекти означеного питання, проте складність та багатоаспектність проблематики традицій екокультури в сучасному українському суспільстві зумовили необхідність теоретичного осмислення даного феномену на новому рівні з урахуванням попереднього досвіду його дослідження у вітчизняній та зарубіжній гуманітарній науці.

Виклад основного матеріалу. Значна частина світового біорізноманіття використовувалася людиною протягом багатьох поколінь і єдиним засобом управління природними ресурсами понад кілька тисячоліть бути традиційні екологічні знання, унікальні для певної культури або суспільства.

У науковій літературі наразі відсутнє загальновизнане визначення терміну «традиційні екологічні знання», що зумовлено передусім відсутністю однозначних визначень термінів «традиціне» та «екологічне». «Традиційне» зазвичай використовується для означення культурної спадкоємності, що передається в формі соціальних настанов, утверджень, принципів та умовностей поведінки і практики,

заснованих на історичному досвіді, але постійні соціокультурні зміни, інтегрування новаторських практик і технологій ускладнюють визначення того, наскільки і які саме зміни впливають на визначення практики як традиційної. З цієї причини у науковому обігу існує тотожній термін – «екологічні знання корінних народів».

У контексті специфіки дослідження традиційної екологічної культури українців, поняття «традиційні екологічні знання» розуміємо як «сукупний обсяг знань та переконань про взаємозв'язок між живими створіннями (людьми включно) та довкіллям, що передаються з покоління до покоління засобами культурної передачі» [11, 282].

За Ф. Берксом, традиційні екологічні знання – це досвід, отриманий протягом тисяч років прямого контакту людини з довкіллям. Дослідник акцентує на тому, що не дивлячись на масштабну популяризацію даного поняття лише наприкінці XX ст., практика традиційних екологічних знань виникла з появою перших стародавніх культур [12, 1]. Між традиційним екологічним знанням і науковим знанням існує багато спільного, оскільки вони: є спробами осмислити світ, зробити його зрозумілим ддя людського розуму; засновані на спостереженнях та узагальненнях, зроблених внаслідок цих спостережень.

Від наукового екологічного знання традиційне екологічне знання відрізняється: домінуванням якості над кількістю; наявністю інтуїтивного компоненту (на відміну від суто раціонального); цілісністю; розглядом розуму та матерії разом; моральністю; духовністю; базуванням на емпіричних спостереженнях та накопичених фактах (на відміну від експериментів і систематичного, зумисного накопичення фактів), на даних, згенерованих безпосередньо користувачами ресурсів (на відміну від даних, отриманих спеціалізованими дослідниками), а також діахронічних даних [11, 4].

Як інтегрована система знань і практик, традиційне екологічне знання включає наступні аспекти: символічне значення в історії, топонімії та духовних стосунках; окрема космологія або світобачення, концептуалізація довкілля, що відрізняється від науки, частиною якої є екологія; відносини, засновані на обов'язках стосовно як членів суспільства, так і інших істот, а також інститутів управління комунальними ресурсами, заснованих на спільних знаннях та значенні [13, 38].

Традиційні знання є атрибутом співтовариств з історичною спадкоємністю практики використання ресурсів і надзвичайно важливі з точки зору соціальної та культурної цінності, а також збереження біорізноманіття.

У будь-якому суспільстві передача традиційних знань між поколіннями є складним і фундаментальним процесом, вбудованим у глибоку соціокультурну структуру. В традиційній культурі поведінка людини чітко регламентована нормами, виробленими в суспільстві – сукупністю особливих типових програм (стереотипів поведінки), обгрунтуванням яких є посилання на закон пращурів, як на головний засіб мотивування у традиційній культурі. На відміну від сучасного суспільства, основою традиційних стереотипів поведінки є не правила, а взірці та моделі (в їх основі закладено зародки релігійних, етичних, правових, екологічних та інших норм), наслідування яким є обов'язковою умовою суспільного життя [9, 20].

Традиційна екологічна культура позиціонується як «позабіологічний» спосіб адаптування до довкілля з метою забезпечення кращого пристосування до конкретних природно-географічних умов [9, 8–9]. У процесі соціокультурної адаптації етносу до довкілля формується традиційний екологічний досвід, в якому концентровано прийоми природокористування, що не порушують баланс екосистеми, а також установки на гармонійну взаємодію з природою. Такі прийоми та установки протягом століть закріплювалися в цінностях і традиціях екологічної культури українського етносу.

Екологічна парадигма традиційної культури пов'язана з її сакральними джерелами та знаходить вираження у нерозривній єдності духовних і матеріальних субстратів, що втілені у системі міфів та ритуалів – вони відображають цілісність та стійкість традиції, її безперервність та самовідтворюваність в межах культури, в тому числі за рахунок стереотипізації дійсності [8, 6].

Ірраціональний взаємозв'язок людини і природи в межах традиційної культури базується на унікальній екологічності її основ, що виражені в системі стійких, незмінних цінностей та пріоритетів. В. Татаринцев стверджує, що саме екокультурні пріоритети є регулятором поведінки групи людей, які протягом тисячоліть проживають на певній території, відповідно порушення встановлених правил екологічної поведінки може призвести до порушення традиційної картини світу, встановленого образу життя та втрати ідентичності [8, 6].

На думку вітчизняних дослідників традиційної екокультури українського етносу (В. Крисаченко, О. Любіч, Л. Сидоренко, М. Хилько, А. Шевель та ін.), естетичний контекст ставлення до природи, окрім практично-утилітарного, був характерний вже для первісних общин – зокрема, в процесі вибору місця для життя, окрім наявності достатньої кількості

прісних водойм, придатності території для ведення характерного типу господарства (скотарство, землеробство, вівчарство) та інших життєвоважливих факторів враховувалися й краса місцевості.

А. Шевель, на основі аналізу праць М. Грушевського («На порозі нової України» та «Історія України»), М. Костомарова («Дві руські народності» та «Книга буття українського народу»), виявляє залежність розвитку вітчизняної культури, формування культурних орієнтацій і ментальності від природного середовища, акцентуючи на стабільно сприятливих природних умовах становлення українського етносу і «тісних» стосунках людини зі стихією, наслідками яких стали ментальні особливості українців [10, 24]. Модель світу в традиційній культурі українців формує певні світоглядні цінності та орієнтири, органічно включаючи в світобудову людину, сприяючи, завдяки глибинному відчуттю єдності з природою, осмисленню особистості як частини Всесвіту. «Міфоекологічнійсть» сформованої даною моделлю світу свідомості полягає в свідомому включенні українцями власної долі в долю світобудови і, відповідно, розумінні важливості узгодження своїх дій з законами природи, з метою збереження природної гармонії.

На думку відомого українського вченого-філософа екології Л. Сидоренко, характерне з давніх давен українцям сприйняття природного середовища пояснюється специфікою національної традиційної господарської діяльності – землеробства [7, 120]. Дослідниця наголошує на сільських витоках української культури, що відповідає історичному визначенню поняття «культура» – обробки землі та вирощенні на цих засадах певних традицій. «Землеробське буття» українців, що безпосередньо залежало від природи, посприяло детермінації звичаїв, укладу, ментальних орієнтацій та формуванню типових рис національного характеру (працелюбство, індивідуалізм, відповідальність, прагнення покладатися лише на власні сили, розвинуте почуття справедливості, терплячість, ліризм, відчуття гармонії довкілля), раціоналізму в побутуванні, схильності до утворення гуртів та громад (дані феномени є типовими явищами соціальної генези української культури) [7, 122].

А. Шевель також стверджує, що домінуванню емоційної сфери в національному характері українці мають завдячувати кліматичним умовам, природним багатствам та пріоритетності ведення сільського господарства [10, 24].

Окремі аспекти стародавніх традицій екологічної культури українців висвітлені в творах вітчизняних письменників. Зокрема, І. Нечуй-Левицький наголошує на закріпленій в українських ритуалах, обрядах та фольклорі унікальної програми ставлення до природи; орієнтуванні на сили природи в давніх релігійних віруваннях та українській міфології (її форми надзвичайно наближені до природних, а образи характеризуються естетичністю і натуральністю) [6, 80].

Отже, моральні та естетичні цінності, глибока релігійність та інші прояви чуттєвої сфери українського етносу безпосередньо пов'язані з землею предків, а об'єкти природного середовища наповнені сакральним змістом.

На думку дослідників, до екологічних традицій етносів належать:

– віра в рятувальні і цілющі властивості сил природи;

– шанування рослин і тварин;

– охорона унікальних природних об'єктів;

– принципи раціонального природокористування;

– розуміння відповідальності людини за протиприродні дії [4, 28].

У структурі традиційного світосприйняття українців людина, тварина, рослина та практично всі явища природи наділені специфічним сакральним статусом. Екологічна етика українського етносу базується на осмисленні природи як місця народження та життя кожної людини, а відтак головним завданням будь-якого людського суспільства є її збереження в первозданному вигляді.

Територія українських земель надзвичайно багата сировиною та різноманітними продуктами харчування. Способи та форми освоєння українцями природного середовища, дбайливого ставлення до її дарів формувалися протягом багатьох століть. Природа сприймалася людиною як, з одного боку, джерело необхідних для існування ресурсів, а з іншого, як самостійна і таємнича сила. Для традиційної культури типовим є багатогранне сенсове та символічне сприйняття природних об'єктів. Відповідно використання природних багатств вимагало дотримання чітких правил і табу, спрямованих на формування традицій дбайливого природокористування. Їх характерні особливості здебільшого залежали від районування українців, їх міфологічних вірувань і традиційно-культурних знань про природу.

Специфіка історичного розвитку територій українських земель та географічні розходження зумовили формування різних історико-етнографічних районів, а особливості природних умов вплинули на формування культурних своєрідностей окремих груп українців – бойків, лемків та гуцулів (карпатський регіон), поліщуків (північ України), литвинів (Полісся). Для кожної етнографічної групи українців характерні

самобутні традиції екологічної культури. Наприклад, культурні традиції гуцулів адаптовані до ландшафтних умов і навіть станом на друге десятиліття XXI ст. екокультурний та екологічний потенціал краю позиціонується дослідниками як унікальний, оскільки гори є «середовищем особливого співіснування людини з дикою природою» [3, 430].

Культура життєдіяльності українців відображена в способі життя, світосприйнятті, традиціях, обрядах та віруваннях. Я. Зеленчук, досліджуючи етносоціальну систему Гуцульщини, акцентує на автохтонному характері господарювання гуцулів, що мешкають на території Закарпатської, Івано-Франківської та Чернівецької областей, домінуванні типових для них форм суспільного устрою, заснованих на надзвичайному рівні розвитку екологічної культури горян [2, 106]. Дослідник наголошує, що саме етносоціальні форми суспільного устрою гуцулів є вагомими чинниками в процесі збереження природного середовища території.

Екокультурний досвід українських етнічних груп – безцінне джерело традиційних знань, виражених у системі норм та заборон і може бути використаний у процесі екологічної освіти та виховання, як основа оновленої системи управління природними ресурсами, формування концепції стійкого розвитку українських територій та ін. Збереження та розвиток традиційного типу природокористування в Українських Карпатах посприяє стабілізації екологічної ситуації та дозволить зберегти традиційну культуру гуцулів, бойків та лемків, оскільки вона базується на досвіді традиційного неруйнівного господарювання.

Дослідження традиційної екологічної культури етнографічних груп українців (бойків, лемків та гуцулів) виявило необхідність збереження давніх екологічних традицій та їх використання в умовах сучасної екологічно несприятливої ситуації. Нагальною, на нашу думку, є необхідність розробки регіональної концепції стійкого розвитку, з урахуванням культурних особливостей українського етносу. Головним компонентом екокультурної складової концепції мають стати елементи традиційної екокультури етнографічних груп, зокрема, їх екологічні традиції та цінності.

Традиції екологічної культури українців, сформовані на основі величезного емпіричного досвіду, спостереження, дотримання законів природи, що керують світом, на сучасному етапі найбільше збережені у етнографічних груп, у світосприйнятті яких й донині збереглося «олюднення» природи, відчуття надзвичайного взаємозв'язку людини і природи.

На українські традиції природокористування, домінуючими в яких було надзвичайно дбайливе ставлення до флори та фауни (вони знайшли відображення у народних приказках, замовляннях, а також обрядах та піснях календарної обрядовості) вказує і В. Крисаченко [5, 16]. Один із провідних вітчизняних історіографів та дослідників екологічної культури України наголошує на доцільності звернення до національних культурних традицій загалом та усної народної творчості зокрема, як до джерела правічних знань про довкілля, засобами яких з покоління в покоління передавалися можливості людини регулювати природні процеси та події.

Надзвичайно важливу роль в системі традиційного природокористування українців Полісся ще з періоду мезоліту-неоліту відігравало збиральництво. Зі збиранням ягід пов'язані численні магічно-обрядові дії, характерні для певного етапу, наприклад, початку чи кінця ягідного сезону, початку та кінця дня збирання ягід, що вирізнялися певними магічними словесними формулами та діями [1, 31].

Екологічна культура українського народу як специфічний комплекс знань, вмінь та навичок, формувалася протягом багатьох століть, систематизуючись і закріплюючись в стереотипах поведінки, неписаних правилах стосунків людини і природи, традиціях, звичаях та обрядах. Екокультурні традиції етносів позиційовано нами як традиційні знання, накопичені протягом тисячоліть екологічної адаптації груп людей до їх різноманітних середовищ проживання, важливість яких на сучасному етапі розвитку суспільства полягає в тому, що вони можуть посприяти розробці більш ефективних заходів збереження біорозмаїття та екологічних систем у цілому, з метою сприяння стабільного розвитку.

Наукова новизна. Досліджено процес становлення та розвитку національної екологічної культури в історичній ретроспективі; виявлено, що розвиток екокультури відбувається всередині загальної культурної традиції та відображає типові національні особливості ставлення до природи.

Висновки. Дослідження виявило, що екологічний аспект в українському етносі – один із важливих засобів розвитку екологічної культури на сучасному етапі, вагомий чинник формування екологічної свідомості. Саме через різноманітні елементи народної культури – творчість, міфологію, релігію, з покоління в покоління передаються традиції дбайливого ставлення до навколишнього світу. Важливість традиційної екологічної культури українців в контексті розвитку сучасного суспільства полягає в значних часових рядах спостережень за конкретними місцевими та регіональними

екосистемами. Знання традиційної національної екокультури мають значну потенційну цінність, що заснована на культурній передачі знань з покоління в покоління. Оскільки середовище проживання не зазнало суттєвих змін, засновані на діахронічних даних традиційні знання можуть бути поєднані з науковим знанням.

Література

1. Дмитренко А. «Новая новинка, чтобы не болела голова и спинка»: магические и обрядове действия, приуроченные к собиранию первых ягод на Правобережном Полесье Украины. *Res humanitariae XXII.* 2017. С. 12–37.

2. Зеленчук Я. І. *Українознавчо-історична реконструкція етносоціальної системи Гуцульщини* : автореферат дис. канд. історичних наук : 09.00.12 / Науково-дослідний інститут українознавства МОН України. Київ, 2007. 20 с.

3. Кібич А., Кібич І. Збереження етнокультурних традицій Гуцульщини як запорука сталого розвитку краю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія географія. Спеціальний випуск : стале природокористування, відходи, проблеми, перспектива.* 2010. № 1. С. 430–437.

4. Киселева Н. Ю. Национальные экологические традиции и их изучение. *Вестник АОЭКО*. 2000. № 1. С. 28–37.

5. Крисаченко В. *Людина і довкілля*. Київ : Заповіт, 1995. 598 с.

6. Нечуй-Левицький І. *Світогляд українського народу. Ескіз української міфології.* Вид. 2-ге. Київ : Обереги, 2003.144 с.

7. Сидоренко Л. І. *Сучасна екологія: наукові, етичні та філософські ракурси*. К.: Парапан, 2002. 152 с.

8. Татаринцев В. Р. *Экологическая парадигма традиционной культуры: на примере коренных народов Северной Евразии* : автореферат канд. философских наук : 09.00.13 / Белгородский государственный университет. Балгород, 2020. 22 с.

9. Шаповаленко А. Н. *Традиционная экологическая культура как фактор гармонизации взаимодействия природы и общества: социокультурный анализ* : автореферат дис канд социологических наук : 22.00.06 / Адыгейский государственный университет. Майкоп, 2009. 22 с.

10. Шевель А. О. Структурно-функціональна характеристика екологічної культури в загальній концепції екобезпечного розвитку України. *Вісник ДАКККіМ.* 2013. № 2. С. 20–25.

11. Berkes F., Folke C., Gadgill M. Traditional ecological knowledge, biodiversity, resilience and sustainability. *Biodiversity Conservation.* 1995. № 4. pp. 281–299.

12. Berkes F. Traditional Ecological Knowledge in Perspective. *Traditional ecological knowledge concepts and cases.* Edited by Julian T. Inglis, (1–10). Ottawa, Canada, 1993.

13. Fienup-Riordan A. *Eskimo New. Brunswick NJ and Essays.* London, Rutgers University Press, 1990. 269 p.

References

1. Dmitrenko, A. (2017). "New novelty so that head and back do not hurt": magical and ritual actions, timed to collect the first berries in the Right-bank Polesie of Ukraine". *Res humanitariae XXII,* pp. 12–37 [in Russian].

2. Zelenchuk, Ya. I. (2007). Ukrainian-historical reconstruction of the ethosocial system of Hutsul region. AbstractofPh.D. Kyiv: Naukovo-doslidnyi instytut ukrainoznavstva MON Ukrainy [in Ukrainian].

3. Kibych, A., Kibych, I. (2010). Preservation of ethno-cultural traditions of Hutsul region as a guarantee of sustainable development of the region. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Seriia heohrafiia. Spetsialnyi vypusk : stale pryrodokorystuvannia, vidkhody, problemy, perspektyva*, no. 1, pp. 430–437 [in Ukrainian].

4. Kiseleva, N. Yu. (2000). National ecological traditions and their study. *Vestnik AOEKO,* no. 1, pp. 28–37 [in Russian].

5. Krysachenko, V. (1995). *Man and the environment.* Kyiv : Zapovit [in Ukrainian].

6. Nechui-Levytskyi, I. (2003). *The world outlook of the Ukrainian people. Sketch of Ukrainian mythology.* Kyiv: Oberehy [in Ukrainian].

7. Sydorenko, L. I. (2002). *Modern ecology: scientific, ethical, and philosophical perspectives.* Kyiv : Parapan [in Ukrainian].

8. Shevel, A. O. (2013). Structural and functional characteristics of ecological culture in the general concept of ecological development of Ukraine. *Visnyk DAKKKiM*, no. 2, pp. 20–25 [in Ukrainian].

9. Tatarincev, V. R. (2020). *The ecological paradigm of traditional culture: the case of the indigenous peoples of Northern Eurasia.* AbstractofPh.D. Balgorod: Belgorodskij gosudarstvennyj universitet [in Russian].

10. Shapovalenko, A. N. (2009). *Traditional ecological culture as a factor of harmonization of interaction between nature and society: sociocultural analysis.* AbstractofPh.D. Majkop: Adygejskij gosudarstvennyj universitet [in Russian].

11. Berkes, F., Folke, C., Gadgill, M. Traditional ecological knowledge, biodiversity, resilience, and sustainability. *Biodiversity Conservation,* no. 4, pp. 281–299 [in English].

12. Berkes, F. (1993). Traditional Ecological Knowledge in Perspective. *Traditional ecological knowledge concepts and cases.* Edited by Julian T. Inglis, pp. 1–10. Ottawa, Canada [in English].

13. Fienup-Riordan, A. (1990). *Eskimo New. Brunswick NJ and Essays.* London, Rutgers University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020
Прийнято до друку 12.02.2020

УДК 179.6 - 051:07
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221335

Цитування:
Гайдук О.М. Образ сучасного українського супергероя у засобах масової комунікації. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С.57-61.

Gaiduk O. (2020). The image of a modern ukrainian superhero in mass media. Kultura i suchasnist: almanakh, 1, 57-61 [in Ukrainian].

Гайдук Оксана Михайлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4043-3540
unp.gaiduk@gmail.com

ОБРАЗ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СУПЕРГЕРОЯ У ЗАСОБАХ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мета роботи – виявити специфічні ознаки сучасного українського супергероя як механізму культурної рефлексії. Останнім часом в Україні набирає обертів популярність коміксів, а на полицях книгарень з кожним роком з'являється все більше цікавих українських супергеройських комісторі, що тісно переплітаються з соціокультурним та політичним контекстами. Разом із тим, образ сучасного українського супергероя залишається феноменом не дослідженим. **Методологія дослідження** включає у себе історичний метод для систематизації наявного матеріалу, метод аналізу, що використовується для порівняння вітчизняних і зарубіжних видань та проєктів, де діють супергерої, метод синтезу для узагальнення і підведення підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає у виявленні основних рис сучасного українського супергероя та його представлення в засобах масової комунікації як інструменту самоаналізу українського суспільства. **Висновки.** Сучасна українська комікс-культура продукує новітні образи, що виникають під впливом обставин, в яких опинилося українське суспільство (Революція Гідності, війна на Сході України). Український супергерой, наслідуючи традиції світових класиків, має надлюдські можливості і особливі риси характеру. Через засоби масової комунікації, що пропагують образ супергероя, в Україні ведеться активна пропаганда національних цінностей.

Ключові слова: герой, супергерой, комікс-культура, масова культура, масові комунікації.

Гайдук Оксана Михайловна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*
Образ современного украинского супергероя в средствах массовой коммуникации
Цель работы – выявить специфические признаки современного украинского супергероя как механизма культурной рефлексии. В последнее время в Украине набирает обороты популярность комиксов, а на полках книжных магазинов с каждым годом появляется все больше интересных украинских супергеройских комистори, которые тесно переплетаются с социокультурным и политическим контекстами. Вместе с тем, образ современного украинского супергероя остается не исследованным феноменом. **Методология исследования** включает в себя исторический метод для систематизации имеющегося материала, метод анализа, используемый для сравнения отечественных и зарубежных изданий и проектов, где действуют супергерои, метод синтеза для обобщения и подведение итогов исследования. **Научная новизна** заключается в выявлении основных черт современного украинского супергероя и его представления в средствах массовой коммуникации в качестве инструмента самоанализа украинского общества. **Выводы.** Современная украинская комикс-культура продуцирует новейшие образы, возникающие под влиянием обстоятельств, в которых оказалось украинское общество (Революция Достоинства, война на Востоке Украины). Украинский супергерой, наследуя традиции мировых классиков, обладает сверхчеловеческими возможностями и особыми чертами характера. Через средства массовой коммуникации, пропагандирующих образ супергероя, в Украине ведется активная пропаганда национальных ценностей.

Ключевые слова: герой, супергерой, комикс-культура, массовая культура, массовые коммуникации

Gaiduk Oksana, *postgraduate of the National Academy of Culture and Arts Management*
The image of a modern ukrainian superhero in mass media
The purpose of the article is to identify specific features of the modern Ukrainian superhero as a mechanism of cultural reflection. Recently, comics have become popular in Ukraine, and on the shelves of bookstores every year, there are more and more interesting Ukrainian superhero comic stories that are closely intertwined with socio-cultural and political contexts. However, the image of a modern Ukrainian superhero remains an unexplored phenomenon. **The research methodology** includes a historical method for systematizing the available material, a method of analysis used to compare national and foreign publications and projects where superheroes operate, and a synthesis method for summarizing the results of the research. **The scientific novelty** is to identify the main features of the modern Ukrainian superhero and its representation in the mass media as a tool for self-analysis of Ukrainian society. **Conclusions.** Modern Ukrainian comic culture produces the

© Гайдук О.М., 2020

latest images that emerge from the circumstances of Ukrainian society (the Revolution of Dignity, the war in the East of Ukraine). The Ukrainian superhero, following the traditions of the world classics, has superhuman capabilities and special character traits. Through mass media promoting the image of a superhero, national values are actively promoted in Ukraine.

Key words: hero, superhero, comic culture, mass culture, mass communications.

Актуальність теми дослідження. Очевидно, що через образ супергероя в будь-якій країні ведеться активна пропаганда національних цінностей. Кожна держава прагне до зміцнення авторитету серед населення своєї країни. Найкращий помічник у цьому – засоби масової інформації.

Масові комунікації вирізняє насамперед застосування ЗМК або мас-медіа. За Ч. Райтом, масова комунікація спрямована на великі та гетерогенні аудиторії, анонімні щодо самого комунікатора. Повідомлення передаються публічно, з метою досягнути якомога більшої аудиторії швидко та, як правило, одночасно. Зазвичай ці повідомлення швидкоплинні [1]. Таким чином суспільство впливає на своїх представників, пропагуючи свої цінності.

Коли йдеться про сучасного героя, то ми обов'язково додаємо частку «супер», адже героя попкультури сьогодення варто розглядати ще й в його новому «супервимірі». Російська дослідниця В. Самойлова наголошує на схожості сучасної масової культури із міфологією, а значить проведення подібної паралелі може допомогти нам проявити її сутність і ті механізми, за якими вона виникає і функціонує [2].

На прикладі новітніх сучасних міфів про супергероїв, таких як Супермен, Бетмен, Людина-павук, Люди Ікс, Залізна Людина, Капітан Америка і десятки інших, можна виділити ті ж моделі, що і в традиційних героїчних міфах.

Супергерої – це персонажі коміксів, що вкоренилися в сучасній популярній культурі настільки, що складається враження, що ці образи існували завжди. Це ті ж культурні герої, однак, вони володіють певним набором ознак із яскравим втіленням сучасної епохи. Варто також зауважити, що популярність коміксів в культурі Східної Європи не була настільки високою як у США, але це не завадило яскравим образам прорватися у нашу свідомість та повсякденне життя.

Будь-яке суспільство та епоха потребують своїх героїв, котрі слугують орієнтиром не лише світоглядних позицій, а й нерідко мірилом соціального, економічного, політичного стану країни, вказують на рівень організації суспільства та домінуючі у ньому моральні норми. Постать героя залишається постійно затребуваною та актуальною, особливо в період кризових і переломних ситуацій, коли пошук та утвердження орієнтира героїчного вчинка дає змогу не лише констатувати, а подекуди й передбачати шляхи розвитку суспільства.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні основних рис сучасного українського супергероя та його представлення в засобах масової комунікації в якості інструменту самоаналізу українського суспільства. Мета роботи – виявити специфічні ознаки сучасного українського супергероя як механізму культурної рефлексії, адже останнім часом в Україні набирає обертів популярність коміксів, а на полицях книгарень з кожним роком з'являється все більше цікавих українських супергеройських комісторі, що тісно переплітаються з соціокультурним та політичним контекстами. Та образ сучасного українського супергероя залишається феноменом не дослідженим.

Виклад основного матеріалу. У вітчизняній науці осмислення феномену геройства досі не набуло значної популярності. Як бачимо, проблему досліджують переважно фольклористи чи літературознавці (П. Будівський [1], А. Данчук [2], М. Набок [7], О. Чернявська [9]), що дає підстави стверджувати, що українське суспільство все ще зорієнтоване на минуле, у той час як в просторі українських ЗМІ з'являються нові актуальні супергерої, яких хоче бачити нація. Виникають суперечливі питання щодо того, якими рисами має бути наділений новий герой, на якого сьогодні хоче орієнтуватися суспільство.

Українські комікси поступово виборюють свою нішу. Сьогодні вони стають все більш популярними та виконують дуже важливу соціальну роль, власну місію. Якщо проаналізувати історію, то стає очевидним, що комікси найбільш активно розвивалися у час суспільних потрясінь. Вони демонстрували, що добро завжди переможе зло, що у світі насправді вистачає героїв – мужніх, відважних, справедливих, котрі ціною власного життя готові боронити мир і спокій Готем-Сіті та й загалом планети. Наприклад, коли США вступили у Другу світову війну, Диво-Жінка і Супермен записувалися у добровольці і навіть викликали Гітлера на двобій. Пізніше, у час економічного спаду, багатого і справедливого Бетмена з його надсучасним технічним арсеналом і мільйонними статками, витіснив на маргінеси нікому не відомий бідний студент Спайдермен, який своїм прикладом показав, що зі злом може боротися кожен.

Світ «захворів» своїми супергероями, тому не дивно, що й Україна намагається знайти найбільш близький масовій аудиторії образ супергероя.

Українці пройшли всі можливі потрясіння XX століття без участі супергероїв. Проте багате воно було на антигероїв, історія яких вміщувалася, як правило, на одну сторінку. У далеких і трагічних для українців 30-х роках XX століття усе ж були сатиричні короткі історії, які друкувалися у журналах. Їх можна вважати пращурами українського коміксу. Роль героя у них переважно мав звичайний селянин, суперздібності якого викликають очевидні сумніви. Серед найвідоміших на той час був україномовний часопис «Український Перець», що виходив з 1922 по 1934 роки у Харкові.

Спочатку його було створено для висміювання ворогів комуністичної партії, проте сатира – річ волелюбна, і в 1934 році журнал закрили, а його авторів звинуватили в тероризмі і кинули до буцегарні. Важко сказати, чи були шанси на існування супергероя в умовах панування соцреалізму, адже умовному Супермену довелося б спочатку отримати партквиток, а це вже не дуже соцреалістично.

Виходили друком й інші українські сатиричні часописи – «Шершень», «Комар», «Будяк» тощо. Але й вони проіснували недовго. Історії, які друкувалися в них, називалися комікс-стріпами. Загалом надлюдськими здібностями були наділені звичайні громадяни, які невтомно працювали на шляху до щасливого майбутнього.

У 50-х роках XX століття у США у видавництві «Свобода» українська діаспора друкувала щомісячний часопис «Веселка». Саме тут можна відшукати натяки на початок історії українського супергероя у коміксових оповідях. Здебільшого це були персонажі зі стародавньої української міфології, історії про чародіїв, богатирів і козаків у боротьбі з міфічними істотами.

Паралельно у Радянській Україні починала зароджуватися традиція коміксного оповідання. Щоправда, термін «комікс» не вживався у побуті, а називався, наприклад, «історія з картинками». Але там не було жодної героїки, тільки квіти і тварини. У 1982 році опублікували український комікс «Де ростуть пиріжки з маком» В. Горбачова. Саме в ньому бачимо традиційну для коміксу хмаринку з текстом біля персонажа й типову графічну розкадровку історії. За всіма ознаками це був перший україномовний комікс. З-під пера автора вийшло ще з десяток ілюстрованих історій для дітей, проте у 1991 році В. Горбачов емігрував до Сполучених Штатів.

У 90-ті роки XX століття із падінням залізної завіси і здобуттям незалежності до України нарешті потрапляє комікс-культура з її химерними та чужими, але такими цікавими супергероями. Водночас світ бачить наших маловідомих, але не менш могутніх персонажів.

У 1995 році у «Робітничій газеті» з'являється комікс про молодого козака «Буйвітер» художника Костянтина Сулими. Здавалося, що настав час для українських супергероїв. Але у 90-х роках разом з економічною і соціальною кризою гальмується друк української літератури, тож розпочаті серії не проіснували більше двох-трьох випусків. Проте у той час стають відомими імена карикатуристів та графіків А. Василенка, О. Міхнушова, І. Баранька, С. Якутовича та інших.

Як згадувалося на початку, супергерої зазвичай з'являються в часи великих потрясінь. Українська комікс-культура створює все нових і нових супергероїв протягом останніх п'яти років під вибухи снарядів на Сході України. Їхні персонажі відображають патріотизм, боротьбу за незалежність, порятунок людства від сучасного всесвітнього зла. Цікаво, що, по суті, це вже нова міфологія, адже тепер нові герої – Михайло Грушевський, гетьман Павло Скоропадський, авіаконструктор Ігор Сікорський – борються зі старими антигероями – Леніним, Троцьким та іншими.

Переважна більшість героїв і тем коміксів мають історичне підґрунтя, певною мірою тому, що колись вони не були пропрацьовані і ніби чекали на свій час. Тепер їх можна побачити в коміксі «ВОЛЯ: The WILL» – це серії фантастичних графічних романів у жанрі альтернативної історії, автора В. Бугайова.

Для супервільного Захара Беркута також знайшлося місце у коміксі «Легенда» О. Корешкова. У ньому йдеться і про любов, і про смерть, і про рідний край, і про все те, що турбує дорослих читачів.

Дітей має зацікавити комікс «Український супергерой» Л. Воронюк від видавництва «Букрек». Класичний український персонаж Кобзар опановує суперсучасну кобзу, яка функціонує як портативний комп'ютер, звичайна студентка Віра має магічні пасма жовто-блакитного кольору, Кріп – травник-характерник з Карпат, Кіборг – воїн із суперсилою і жовто-блакитним серцем. Також будуть долучатися прототипи відомих письменників, музикантів, художників із різними можливостями, щоб зацікавити дітей попкультурою.

За мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова Пісня» та на образах зі слов'янської міфології у 2017 році був створений проєкт

Mavka, який покликаний експортувати українську культуру в усіх її проявах – традиції, ритуали, візуальне мистецтво, музика та інші напрями [4]. Анімаційний повнометражний фільм «Мавка. Лісова пісня» наразі знаходиться на етапі виробництва. Він створюється студією Animagrad (Film.Ua Group). Проєкт вже має визнання та свої результати як в Україні, так і закордоном.

Певним чином символічним виглядає те, що питомо український комікс почав активно розвиватися після Революції Гідності. Були непогані спроби і раніше, передусім можна згадати трилогію «Даогопак» (початок видання серії – 2012 рік. Станом на 2017 рік видано три томи, нині триває робота над наступним, який буде завершено не раніше осені 2021 року), – про подвиги наших козаків. Але, власне, комікси зі справжніми сучасними супергероями, які повстали проти темної сторони і боронять Україну – це тенденція останніх років після Євромайдану та початку війни на Сході країни. Воно й не дивно – країна переживає непростий час, і завдяки літературі здійснюється підтримка людей, що опинилися у складних життєвих обставинах.

Український супергерой успадкував від світових класиків-побратимів – героїв DC і Marvel, – найкращі риси характеру. Вони ніколи не зрадять Україну, готові боротися з ворогом до смерті, мають надлюдські властивості: хтось – неймовірний розум і дар бачити майбутнє, інші – влучність і фізичну силу. Звичайно ж, захисні костюми та дехто, у кращих традиціях, маску, щоб приховати своє справжнє обличчя і, відповідно, ім'я. Не важливо, хто саме бореться зі злом – проявити героїзм може (читай – повинен) кожен.

Передовсім варто згадати за «Волю» (2017 р.) – це серія українських фантастичних графічних романів у жанрі альтернативної історії. І хоча події в коміксах розгортаються на фоні розквіту Української Держави 1918 року, концепція мальованого підходу до опису конкретного історичного моменту, звісна річ, апелює до сучасної боротьби України за цілісність і суверенітет. А події Української революції 1917-1921 років – ймовірніше, як фактор історичної аналогії.

Не лише сучасні люди з надможливостями стають героями українських коміксів. Часто у графічних роботах головними героями постають козаки – неймовірно багатий для художника образ. Прикладами цьому є згаданий вже «Даогопак» та «Максим Оса» (перевидання 2016 року, за сюжетом – йшов 1636 рік. Значна частина України входить до складу Речі Посполитої, а Запорізька Січ – потужна сила, яку поважають у світі. Максим – хорунжий Корсунського полку, відомий майстер зброї, повертається до рідного села після походу на Крим і з'ясовує, що його давно поховали).

Творці українських коміксів також почали активно цікавитися темою фентезі («Саркофаг», 2016 р.; «Серед овець», 2017 р.; «Мор», 2018 р.); патріотизму і любові до Батьківщини («Патріот. Атака клонів», 2017 р.). Зрештою, комікси удостоїлися окремого періодичного журналу – два роки тому почав виходити «Чорний лев», в якому роблять огляди вже давно виданих та анонси нових графічних робіт.

Очевидно, що необхідно переосмислювати історичні українські постаті і літературних персонажів, щоб позбавити їх нашарування упередженості минулих поколінь. У наші дні важко й перерахувати супергероїв, які один за одним долають перешкоди та стають кумирами для багатьох фанатів світової комікс-культури – Халк, Люди Ікс, Месники тощо. Запитання, чи зможуть з ними конкурувати бодай на українському ринку такі персонажі, як UKRMAN або Український Кіборг, скоріше, риторичне. І не тому що в них менше суперсили, а тому що сьогодні в нашій країні звичайні герої здійснюють супергеройські вчинки [5].

Висновки. Супергерої зазвичай з'являються в часи великих потрясінь. Нині українська комікс-культура продукує новітні образи, що виникають під впливом обставин, в яких опинилося українське суспільство (Революція Гідності, війна на Сході України). Український супергерой, наслідуючи традиції світових класиків, має надлюдські можливості і особливі риси характеру – хоробрість, мужність, патріотизм. Він стає зразком для наслідування, прояву героїзму для звичайної людини. І саме через засоби масової комунікації, що пропагують образ супергероя, в Україні ведеться активна пропаганда національних цінностей.

Література

1. Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.07; 10.01.01. Київський університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2000. 40 с.

2. Данчук А. Л. Героїчна тема в українських думах та історичних піснях // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2005. № 20. С. 151–155.

3. Євтушенко О. М. Герой: до проблеми тлумачення поняття // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. 2013. № 2-3. С. 121-125.

4. Квітка А. Наш Капітан Америка. Історія українського коміксу. URL: https://bit.ua/2019/12/comics/ (дата звернення 06.02.2020).

5. Лубчак В. Хто вони – українські супергерої. З чим пов'язаний «бум» на вихід коміксів у нашій країні? URL: https://opinionua.com/2018/05/07/xto-voni-ukraïnski-supergeroï-z-chim-povyazanij-bum-na-vixid-komiksiv-u-nashij-kraïni/ (дата звернення 07.02.2020).

6. Москаленко А. З., Губернський Л. В., Іванов В. Ф., Вергун В. А. Масова комунікація: підручник. Київ: Либідь, 1997. 216 с.

7. Набок М. М. Українські народні думи: типологія героя і особливості національного характеру : автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.07. Львівський національний університет ім. Івана Франка. Львів, 2010. 19 с.

8. Самойлова В. Е. Миф о герое и миф о супергерое. URL: http://sociosphera.com/publication/conference/2012/ 125/mif_o_geroe_i_mif_o_supergeroe/ (дата звернення 08.02.2020).

9. Чернявська О. Архетип культурного героя: функціонування в історії світової культури // Наукові записки Кіровоградського державного університету. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). 2012. Вип. 111. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/ soc_gum/ Nz/2012_111/statti/30.pdf (дата звернення 08.02.2020).

References

1. Budivsky P. O. (2000). Folklore and literary image of the national hero (Oleksa Dovbush): the problem of historical and artistic truth. (Ph.D. Thesis), Kyiv: Kyivskyj universytet im. T. Shevchenka [In Ukrainian].

2. Danchuk A. L. (2005). Heroic theme in Ukrainian Dumas and historical songs. Visnyk Zhytomyrskogo derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka, 2005, No. 20, P. 151–155 [In Ukrainian].

3. Yevtushenko O. M. (2013). Hero: to the problem of interpretation of the concept. Derzhava ta regiony. Seriya: Gumanitarni nauky, 2013, No. 2-3, P. 121-125 [In Ukrainian].

4. Kvitka A. Our Captain America. History of Ukrainian comics. Nash Kapitan Ameryka. Istoriya ukrayinskogo komiksu. Retrieved from: https://bit.ua/2019/12/comics/ [In Ukrainian].

5. Lubchak V. Who are they – Ukrainian superheroes. What is the reason for the «boom» in the release of comics in our country? Hto vony – ukrayinski supergeroyi. Z chym povyazanyj «bum» na vyxid komiksiv u nashij krayini? Retrieved from: https://opinionua.com/2018/05/07/xto-voni-ukraïnski-supergeroï-z-chim-povyazanij-bum-na-vixid-komiksiv-u-nashij-kraïni/ [In Ukrainian].

6. Moskalenko A. Z., Gubernsky L. V., Ivanov V. F., Vergun V. A. (1997). Mass communication: a textbook. Kyiv: Lybid, 216 p. [In Ukrainian].

7. Nabok M. M. (2010). Ukrainian folk Duma: typology of the hero and features of the national character (Ph.D. Thesis), Lviv: Lvivsky nacionalny universytet im. Ivana Franka [In Ukrainian].

8. Samojlova V. E. The myth of the hero and the myth of the superhero. Myf o geroe y myf o supergeroe. Retrieved from: http://sociosphera.com/publication/conference/2012/125/mif_o_geroe_i_mif_o_supergeroe/ [In Russian].

9. Chernyavska O. (2012). Archetype of the cultural hero: functioning in the history of world culture. Naukovi zapysky Kirovogradskogo derzhavnogo universytetu. Seriya: Filologichni nauky (Literaturoznavstvo), 2012, No. 20. Retrieved from: www.nbuv.gov.ua/portal/ soc_gum/Nz/2012_111/statti/30.pdf. [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.02.2020
Прийнято до друку 10.03.2020

УДК 784-028.5 "195/196"
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221337

Цитування:
Крупа Ю.О. Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50-60-х років XX ст. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 62-66.

Krupa J. (2020). Author's song, as a means of cultural expression of the 50-60s of the XX century. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 62-66 [in Ukrainian].

Крупа Юлія Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7372-8313

ЖАНР АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОГО САМОВИЯВЛЕННЯ 50-60-Х РОКІВ XX СТ.

Мета роботи. Проаналізувати явище авторської пісні 50-60-х років XX ст, як засіб культурного самовиявлення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системного, семіотичного, хронологічного, культурно-історичного, компаративного методів, для максимально конкретного і достовірного всебічного висвітлення особливостей культурного самовиявлення 50-60-х років за допомоги образно-символьного змісту авторської пісні. **Наукова новизна роботи** полягає в спробі аналізу засобів культурного самовиявлення виконавців авторської пісні 50-60-х років та їх впливу на культуру в цілому. **Висновки.** Авторська пісня від початку широкого побутування являє собою засіб самовиявлення шляхом образно-символьного відгуку на події оточуючого середовища, та/або подразники, котрі турбують не лише автора, а стосуються широких мас соціуму. Так, виконавець авторської пісні постає в якості виразника думки не лише своєї, але і є ретранслятором культурного відгуку широкої громадськості. Отже, авторська пісня є засобом забезпечення потреби поза цензурного виявлення власної думки і є явищем закодованого виявлення однією людиною суспільної думки.

***Ключові слова*:** авторська пісня, бард, цензура, самовиявлення, культурні потреби.

Крупа Юлия Александровна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Авторская песня как способ культурного самовыражения 50-60-х годов XX ст.

Цель работы. Проанализировать явление авторской песни 50-60х годов XX в., как средство культурного самовыражения. **Методология исследования** заключается в применении системного, семиотического хронологического, культурно-исторического методов, компаративного для максимально конкретного и достоверного всестороннего освещения особенностей культурного самовиявлення 50-60-х годов при помощи образно-символьного содержания авторской песни. Научная новизна работы заключается в попытке анализа средств культурного самовыражения исполнителей авторской песни 50-60-х годов и их влияния на культуру в целом**.** **Выводы**. Авторская песня от начала своей широкой популярности, являет собой средство самовыражения путем образно-символьной реакции на события окружающей среды, и раздражители, которые тревожат не только автора, а касаются широких масс социума. Да, исполнитель авторской песни появляется в качестве выразителя мысли не только своей, но и является ретранслятором культурного отклика широкой общественности. Следовательно, авторская песня является средством реализации потребности неподконтрольного цензуре, выявления собственного мнения и преставляет собой явление закодированой трансляции общественного мнения одним человеком.

***Ключевые слова*:** авторская песня, бард, цензура, самовыражения, культурные потребности.

Krupa Julia, *Graduate student of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Author's song, as a means of cultural expression of the 50-60s of the XX century

The purpose o the article is to analyze the phenomenon of the author's song 50-60s of the twentieth century, as a means of cultural expression. **The research methodology** consists of the application of systemic, semiotic chronological, historical, and cultural methods for the most specific and reliable coverage of the features of cultural expression of the 50-60s with the help of the figurative and symbolic content of the author's song. **The scientific novelty** of the work consists in an attempt to analyze the means of cultural expression of the performers of the author's song of the 50-60s and their influence on the culture as a whole. **Conclusions.** The author's song from the beginning of its existence is a means of self-expression by means of a figurative and symbolic response to environmental events or irritants that disturb not only the author but also affect the interests of the broad masses of society. Thus, the performer of the author's song appears as the spokesman for not only his experiences but also the delegate of cultural, public opinion about those or other events.

***Key words*:** author's song, bard, censorship, self-expression, cultural needs.

©Крупа Ю. О., 2020

Актуальність теми дослідження. За визначенням П'єра Балартьє, сучасна авторська пісня *(надалі в тексті скорочення а.п.)* відрізняється від пісень минулого кращим добором тексту, де літературний зміст відповідає потребам людини [9]. Проте на кожному етапі свого існування авторська пісня відповідала потребам певного історико-культурного періоду, була засобом самовиявлення та відгуку на події в колах певних соціальних груп. Історико-хронологічний та культурний динамізм зумовлюють потребу аналізу авторської пісні, як фактору культурного самовиявлення та відгуку на певні події того, чи іншого історичного періоду. Відтак, авторську пісню доречно визначити як динамічне явище, котре існує не лише як вияв громадської думки, але і як фактор впливу на певні прошарки соціуму. Визначення Балартьє є вірним, проте породжує думку про неконкретність вжитку терміну «сучасна авторська пісня». На кожному етапі свого розвитку авторська пісня мала характер надсучасного, позасистемного культурного явища, в цьому виявляється її хронотопний універсалізм. Так, для цілісного розуміння специфіки впливу авторської пісні на культурне середовище, необхідним є аналіз потреб цільової аудиторії [2].

Стан наукової розробки проблеми. До питання наукового осмислення специфіки авторської пісні звертались досить небагато дослідників. Ґрунтовною з цієї проблеми є робота О. Різника «Сучасна авторська пісня і її тенденції розвитку в Україні», де авторська пісня постає як самостійне явище. О. Різник звертає увагу на аналіз художньо-виражальної системи авторської пісні, здійснює спробу пошуку статусного та витокового визначення культури співаної поезії. Акцентує увагу на відсутності розгорнутого і послідовного аналізу авторської пісні України. Попри змістовність музикознавчого дослідження Різника О.О., проте, досі залишається поза увагою питання впливу російської культури авторської пісні на українську та трансформація виконавських традицій українськими бардами через призму особистісного сприйняття та ретрансляції дійсності.

Збірка упор. П. Картавого «Сучасна українська авторська пісня» (Статті про витоки жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю Володимира Івасюка) – присвячена 20-м річницям театру «Не журись!», фестивалів «Оберіг» і «Червона Рута» та 10-й річниці інформаційного бюлетеня авторської пісні України. Серед публікацій збірки дотичними до нашої проблеми є статті: А. Калениченко (розглядаються витоки а.п. як самостійного жанру), П. Картавого (Поради молодим авторам дозволяють формулювати уявлення про основні засади жанрово-стилістичного, образного мислення а.п.) [3, 6, 47].

У більшості наукових досліджень дотичних до проблеми, культура а.п. здебільшого постає як складова загального аналізу традицій міського романсу, міського пісенного фольклору, шансону, естрадної пісні, серед них цікавими є: Т. М. Рябуха «Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради» де а.п. розглядається як складова цілісного явища – естрадного пісенного виконавства, як така, котра мала вплив на естрадну пісенну культуру. Принагідно констатується, але не розкривається сутність автономності жанру авторської пісні. Так, Рябуха Т.М. зазначає: «Авторська пісня є противагою комерційного продукту і є породженням другого андеграундного пісенного потоку» [8].

У доповіді музикознавця Фрумкина В.А. «Музика та слово», (на семінарі з проблем авторської пісні у 1967 р) автор визначає бардівську пісню як один з найбільш чуттєвих каталізаторів особистісного розкріпачення соціуму [9].

Дослідження Левчук Я.М. «Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України» є цікавим тому, що автор доводить принципово важливу роль музики на вплив світогляду. В роботі розглядається в цілому вплив масової (легкої) музики на культуру молоді та особливості соціально-виховних процесів засобами музичного мистецтва. Отже, автор доводить потребу дослідження та конкретизації впливу того, чи іншого жанру музичного мистецтва на культурне життя суспільства [5].

Метою публікації є аналіз явища авторської пісні 50-60-х років XX ст. як фактору культурного самовиявлення.

Виклад основного матеріалу. Згідно з теорією А. Маслоу, поведінка людини мотивується п'ятьма видами потреб, які, в свою чергу, поділяються на первинні та вторинні. Потреба до самовиявлення належить до вторинних, проте є важливою для життя повноцінної особистості [6]. Кінець 50-их років XX століття ознаменований для культури пострадянського простору появою у великих містах СРСР такого пісенного напряму, як авторська (бардівська) пісня. Жанр, котрий виникає на ґрунті фольклорних традицій міського романсу, зокрема, зразком є пісенні мініатюри О. Вертинського, в яких автор гостро відобразив кризу духовної культури соціуму. До

передумов формування напряму також можна віднести творчість Петра Лещенка та "пісенний джаз" Леоніда Утьосова [7, 7]. Згодом, показовими зразками акустичної авторської пісні є репертуар похідних та студентських пісень, котрі з'явились в студентському середовищі, а саме, на біологічному факультеті Московського Державного університету, відомими авторами цієї плеяди стали: Г. Шангин-Березовський, Д. Сухарев, Л. Розанова та в Педагогічному інституті імені Леніна (Ю. Ким, Ю. Візбор, А. Якушева, В. Чернов). З розвитком жанру а.п. саме студентське середовище стало одним з трансляторів творчості бардів. Прийнято вважати, що широкої популярності авторська пісня набула в середині з появою магнітофону, проте популяризації а.п. сприяла не лише можливість запису та поширення, а перш за все, її відповідність потребам та проблематиці життя суспільства.

Авторська пісня стала визначною прикметою демократизації суспільного життя і культури після XX з'їзду КПРС (14-24 лютого 1953 року), котрий ознаменував незначне послаблення ідеологічної цензури в галузі літератури та мистецтва, що в свою чергу, означало повернення багатьох раніше заборонених імен. Проте ряд заходів, впроваджених на XX з'їзді КПРС, не мали успіху, або не були доведені до завершення. Таким чином, концепція культурної політики не зазнала суттєвих змін, залишаючи пріоритетом ідеї партійної лінії. Оскільки в творчості бардів культивується свобода самовиявлення особистості, можливо зробити висновок, що подібна квазі лояльність була спробою виявлення та усунення демонстрації творчої, здебільшого завуальованої ідеології, відмінної від традиційної партійної системи координат. Так, допустивши деяку свободу думки в галузі культури і мистецтва, з кінця 1962 розпочалось провладне переслідування т. зв. «абстракціонізму», «модернізму», в галузі культури і мистецтва. Дослідник бардівської культури І.А. Соколова при визначенні поняття "авторська пісня" наголошує: «...В якості додаткових характеристик виступають такі, як особистісне начало, власна, оригінальна традиція, естетика, стилістика авторської пісні...» [4]. Отже, подібна домінанта в творчості бардів, викликає хвилю переслідування Радянською владою волелюбних культурних виявів виконавців авторської пісні, а як наслідок, всебічну заборону трансляції творчості. Таким чином, для а.п. були недоступними: організація офіційної концертної діяльності, видавництва, радіо та телевізійні трансляції. Як наслідок – заборона самовиявлення, неприйняття творчими спілками та визначення діяльності виконавців авторської пісні як одіозної, спонукала багатьох з них до еміграції. Проте такі заходи з боку влади сприяли все більшій популярності авторської пісні.

В Україні авторська пісня зародилась у 50-ті роки XX століття у резонансі з аналогічними культурними процесами в країнах СРСР. Так, наприкінці 50-х років з'являються перші українські об'єднання прихильників бардівської пісні. В межах аналізованого періоду українська авторська пісня знаходилась здебільшого під впливом традицій а.п. Москви та Ленінграду, як центральних осередків побутування даного напряму. Таким чином, в процесі суттєвих культурних, духовних зрушень було сформовано домінанту на оновлення, очищення суспільного мислення, культивування "особистісного синкретизму" в процесі самовиявлення. Так, в українській авторській пісні одним із засобів самовиявлення є мовний аспект. В період 50-60 років а.п. в Україні, переважно репрезентована російськомовними виконавцями, та мала характер міжнаціонального явища [7].

Якщо перші показові зразки бардівської культури з'явились у другій половині 50-х років, то Українська авторська пісня до кінця 60-х років відігравала роль відображення найпоказовіших зразків творчості російських бардів, що безумовно пов'язано з негативною тенденцією денаціоналізації. Таким чином, традиція авторської акустичної пісні України в 50-60 роки не була яскраво вираженою і являла собою проекцією творчості російських бардів, набувши своїх автономних традицій на межі 60-70 років XX століття. Оскільки концертна діяльність даного жанру не була офіційною, а мала характер забороненої, головним засобом поширення творчості українських бардів також були магнітофонні записи, а формою трансляції так звані, «квартирники».

Характерною особливістю жанру авторської пісні є поєднання в одному обличчі автора музики, тексту та виконавця, що було нехарактерним для концертно-виконавської традиції 50-60х років. Оминаючи друковане слово, виконавець звертається до широкої аудиторії, котра за численність перевищує навіть великі тиражі поетичних збірок. Так, в 50-ті роки широкої популярності набуває творчість: Ю. Візбора, Б. Окуджави, О. Дулова, Н. Матвеєвої, котрих можна визначити як представників романтичної хвилі бардівської пісні. На даному етапі влада та цензурна політика не надавала уваги а.п., вважаючи її виявом побутової самодіяльності міської інтелігенції. Так, в 1961 році в Харкові вперше в СРСР відбувся перший

офіційний вечір авторської пісні Булата Окуджави, що підкреслює вплив російськомовної бардівської культури на Україну. Середина 60-х років породжує домінанту протесту в творчості бардів. Показовою є творчість О. Галіча (народженого в м. Катеринослав, нині м. Дніпро), з його різкою критикою політичного устрою, яка містила нечувану для того часу сміливість та відвертість. У творчості В. Висоцького в 60-ті роки превалювали дворові мотиви ("Татуировка" 1961 р.) та імітація "блатного" фольклору ("Все позади и — и КПЗ, и суд" 1963 р.) До середини 60-х років тематика пісень стала ширшою та являла собою відображення антології радянського побуту. Так, в жовтні 1964 року Висоцьким були записані на магнітофон всі пісні, створені на той час, що знаменувало завершення "вуличного" (блатного) циклу в творчості автора. Літературознавець В. Новіков зазначає, що літературне, поетичне завдання цього циклу було повністю вирішеним до 1965 року і в подальшому автор не звертався до пісень такої тематики [1]. Паралельно з циклом імітації "вуличного", "блатного" фольклору, Висоцьким в другій половині 60-х створені пісні з казковими сюжетами та численна кількість пісень військової тематики. Починаючи з другої половини 60-х рр., у творчості Висоцького простежується завуальований, але гостро протестний характер ("В куски разлетелась корона" 1965 р., "А у дельфина..." 1966 р., "В королевстве, где все тихо и складно" 1966 р., "Песня о конькобежце на короткие дистанции" 1966 р., "В желтой, жаркой Африке" 1968 р., тощо).

Таким чином, поширення країнами СРСР магнітофонних записів відомих російських бардів сприяло не лише їх особистій популярності, але і популяризації традицій бардівського руху. Так, в другій половині 60-х років в Україні стають популярними ряд виконавців, котрі підхопили московсько-ленінградську хвилю виконавських традицій авторської пісні. Серед українських бардів цього періоду можна виокремити таких виконавців, як Вадим Сірий, Леонід Духовний, Семен Кац [7].

За творчими вподобаннями Вадима Сірого можна класифікувати як продовжувача традицій студентських, туристичних, похідних пісень. Творчий доробок автора репрезентований різноманітною тематикою та стилем. У творчості спостерігаються риси схожості з В. Висоцьким, а саме: використання сталих мінорних тональностей в ранніх творах, наявність військово-патріотичних пісень, створених під впливом розповідей батька-учасника Великої Вітчизняної війни, "гусарсько-циганські" пісні – веселі за змістом, призначені для застільного виконання. Відмінною рисою є те, що Вадим Сірий за мовним контекстом створених віршів належить до українських двомовних бардів.

Леонід Духовний розпочав свою творчу діяльність на початку 50-х років (перша пісня написана в 1952-1953 рр.). У процесі виконавської діяльності за тематику та зміст "одіозної" творчості неодноразово зазнавав репресій влади СРСР. Найвідоміші пісні з репертуару Духовного: "Давай поговорим о радости и боли...", "Вальс двоих", "Любимая, жду...", Вплив російської бардівської школи на творчість Леоніда Духовного відображена як в мовному аспекті, так і в тяжінні до продовження та трансформації ліричних ліній міського романсу, в тяжінні до вираження пісенною творчістю позиції гостро соціального характеру, що суперечила партійним концепціям. Творчість Леоніда Духовного зазнала аналогічних проблем визначення авторських прав, як і багато зразків бардівської музики. З часом пісні набули характеру «народних», що зумовлено як специфікою жанру, так і стихійністю поширення зразків бардівської культури.

Творчість київського барда Семена Каца також зазнала впливу романсової лірики та пісенних мініатюр О. Вертинського, Л. Утьосова, М. Бернеса, В. Козина. Початок активної творчої та концертно-виконавської діяльності С. Каца припадає на кінець 60-х років. Для творів характерною є лірична тематика, наближена до побутового романтичного змісту. Тексти сповнені афористичністю, проте не абстрактною, а завжди адресною у поєднанні з природністю, розмовністю, як вірша, так і мелодики. Подібний підхід можна визначити як заклик спільного пошуку істини, а не сприйняття константності чуттєвого сприйняття, запропонованого автором.

Висновки. Отже, бардівська музична культура від початку широкого побутування являє собою засіб самовиявлення шляхом образно-символьного відгуку на події оточуючого середовища, та/або подразники, котрі турбують не лише автора, а стосуються широких мас соціуму. Таким чином, авторська пісня попри замовчування, заборони та провладні переслідування, стала засобом культурного та громадянського самовиявлення, виконавець авторської пісні постає виразником думки не лише своєї, але і є ретранслятором культурного відгуку широкої громадськості. Отже, авторська пісня є засобом забезпечення потреби поза цензурного виявлення власної думки і є явищем закодованого виявлення однією людиною суспільної думки.

Література

1. Баевский В. С. Художественный мир Высоцкого: стихосложение. / В. С. Баевский, И. В. Терехова, О.В. Панова // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. М., 2000. Вып. III. Т.2.
2. Гадамер Х. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.
3. Картавий П.В. Сучасна українська авторська пісня: статті про витоки жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю Володимира Івасюка / П. В. Картавий. - Суми : МакДен, 2009. 76 с.
4. Крылов А. Е., Щербакова В. Ф. Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. С.429
5. Левчук Я.М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: Дис. …канд. мистецтвознавства : (26.00.01)/ Левчук Яна Миколаївна.–К., 2011.– 180 л.–Бібліогр.: с. 150-166.
6. Мачтакова О.Г. Мотивація: від античності до постмодернізму: монографія / О. Г. Мачтакова. О. : Атлант, 2013.
7. Резник А. А. Современная авторская песня и тенденции её развития в Украине : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1992. 16 с.
8. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Рябуха Тамара Миколаївна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Харків, 2017. - 18 с.
9. Фрумкин В.А. Доклад был опубликован в самиздатской газете «Менестрель». 1988. № 2 (май — сент.). С. 10-13.

References

1. Baevsky, V.C. (2000). The artistic world of Vysotsky: versification. V. S. Baevsky, I. V. Terekhova, O. V. Panova World of Vysotsky: Researches and Materials. Moskow, III, 2 [in Russian].
2. Gadamer, X.G. (1988). Truth and Method: The Basics of Philosophical Hermeneutics. Moscow [in Russian].
3. Cartovy, P.V. (2009). Modern Ukrainian author's song: articles about the origins of the genre, authors-veterans, festivals, young people's advice, and the fate of Volodymyr Ivasyuk P.V. Kartava. Sumy: MacDen, 2009. 76 p.
4. Krylov, A.E., Shcherbakova V.F. World of Vysotsky: Isled. and materials. Yield IV. M.: ГКЦМ B.C. Vysotsky, 2000. 429 p.
5. Levchuk, Ya.M. Mass music as a socializing factor of youth subcultures in Ukraine: Dis. ... Candidate art studies: (26.00.01). Levchuk Yana Nikolaevna. -K., 2011. 180 L. Bibliogr. 150-166 pp.
6. Machtakova, O.G. Motivation: from antiquity to postmodernism: monograph. O. G. Machtakova. Atlanta, 2013.
7. Reznik, A. A. Contemporary author song and tendencies of its development in Ukraine: dissertation. ... candidate of art history: 17.00.02. Kyiv, 1992. - 16 c.
8. Ryabukha, T.M. Origins and intonational components of the Ukrainian song variety: author's abstract. dis ... Candidate art studies: 17.00.03 / Ryabukha Tamara Nikolaevna; Kharkiv nats University of Arts I.P. Kotlyarevsky. - Kharkiv, 2017. 18 p.
9. Frumkin, V.A. The report was published in the Samizdat newspaper "Menetril," 1988. No. 2 (May - September). 10-13 pp.

Стаття надійшла до редакції 28.01.2020
Прийнято до друку 27.02.2020

УДК 008. 42:778.3
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221338

Цитування:
Кобюк С.В. Інтеграційні чинники формування культури пострадянського простору в добу глобалізації. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 67-72.

Kobyuk S. (2020). Integrative factors of the formation of the culture of the post-Soviet space. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 67-72 [in Ukrainian].

Кобюк Світлана Володимирівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7007-6519
svetlana_kob@ukr.net

ІНТЕГРАЦІЙНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Метою роботи є культурологічний аналіз формування культури пострадянського простору за доби глобалізації. **Методологія дослідження**. Методи дослідження становлять теоретико-інтерпретаційні моделі аналізу механізмів культуротворення в контексті пострадянського простору сучасної культури, зокрема використовується компартивний та системний підходи. Культура повсякдення розглядається в контексті історико-культурних трансформацій посттоталітарної культури. **Наукова новизна** полягає у розкритті особливостей інтерпретації процесів взаємодії культури як рефлексивних настанов, зокрема охарактеризовані холізм (примат системи) як системно-консолідуючий виток та антихолізм (домінанта частини, підсистеми), що свідчить про ініціативи альтерглобалістських рухів з боку національних культур. Доведено, що глобалізацію культури не можна описати лише як екстенсивний ріст технологій презентації інформації. Її суть полягає у гомогенізації та уніфікації діалогу культури**.** **Висновки**. Визначені чинники інтеграції культур в контексті глобалізаційного пресингу як альтерглобалізаційний проект протидії експансії капіталу та культурної колонізації. Доведено, що універсалізація комунікації та інформаційного простору призводить до надсистемних культурних утворень (виникнення планетарного інформаційного уряду, комунікативної етики, синтетизму рецепції та продукування інформації в інтернеті тощо). Наголошено на формуванні синтетичної культурологічної дисципліни – тоталлогії, що дає можливість осмислити процеси глобалізації та інтеграції в пострадянському просторі на основі застосування метакультурного аналітичного інструментарію в рамках теорії великих систем.

***Ключові слова*:** культура, глобалізація, інтеграція, холізм, антихолізм.

Кобюк Светлана Владимировна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Интегративные факторы формирования культуры постсоветского пространства в эпоху глобализации

Целью работы является культурологический анализ формирования культуры постсоветского пространства в эпоху глобализации. **Методология.** Методы исследования составляют теоретико-интерпретационные модели анализа механизмов культуротворчества в контексте постсоветского пространства современной культуры, в частности используется компартивний и системный подходы. Культура повседневности рассматривается в контексте историко-культурных трансформаций посттоталитарной культуры. **Научная новизна** заключается в раскрытии особенностей интерпретации процессов взаимодействия культур как рефлексивных установок, в частности охарактеризованы холизм (примат системы) как системно-консолидирующий исток и антихолизм (доминанта части, подсистемы), что свидетельствует об инициативах альтерглобалистських движений со стороны национальных культур. Доказано, что глобализацию культуры нельзя описать только как экстенсивный рост технологий репрезентации информации. Ее суть заключается в гомогенизации и унификации дилога культур. **Выводы.** Определены факторы интеграции культур в контексте глобализационного прессинга как альтерглобализацийний проект противодействия экспансии капитала и культурной колонизации. Доказано, что универсализация коммуникации и информационного пространства приводит к надсистемным культурным образованиям (возникновение планетарного информационного правительства, коммуникативной этики, синтетизма рецепции и продуцирования информации в Интернет и т.д.). Указано на актуальность формирования синтетической культурологической дисциплины – тоталлогии, что дает возможность осмыслить процессы глобализации и интеграции в постсоветском пространстве на основе применения метакультурного аналитического инструментария в рамках теории больших систем.

***Ключевые* слова:** культура, глобализация, интеграция, холизм, антихолизм.

©Кобюк С. В., 2020

Kobyuk Svitlana*, candidate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Globalization and integrative factors of the formation of the culture of the post-Soviet space

The purpose of the article is an analysis of the cultural formation of the post-Soviet space in the age of globalization. **Methodology.** The research methods represent theoretical and interpretative models of analysis of the mechanisms of cultural formation in the context of the post-Soviet space of modern culture, in particular, the use of comparative and systematic approaches. The culture of everyday life is viewed in the context of the historical and cultural transformations of the post-totalitarian regime. **The scientific novelty** is to reveal the peculiarities of the interpretation and interaction of cultures as reflective attitudes, in particular characterized by holism (the primacy of the system) as a system-consolidating turn and anti-holism (the dominant part, subsystems), which attests to the initiatives of the anti-globalist movements. It has been proved that the globalization of culture cannot be described only as an extensive growth of information technologies. The essence is to homogenize and unify the exchange of cultures. **Conclusions.** Factors of cultural integration in the context of globalization press are identified as an anti-globalization project to counteract capital expansion and cultural colonization. It is proved that the universalization of communication and information space leads to supra-systemic cultural entities (emergence of planetary information government, communicative ethics, synthesism of reception and production of information on the Internet, etc.). The emphasis is put on the formation of a synthetic cultural discipline - totalology, which makes it possible to understand the processes of globalization and integration in the post-Soviet space on the basis of the application of meta cultural analytical tools within the theory of large systems.

***Key words*:** culture, globalization, integration, holism, anti-holism.

Актуальність теми дослідженнея. У сучасній культурологічній літературі існує багато інтерпретацій процесів глобалізації, які набули широкого розповсюдження у світовому співтоваристві. Проте сам феномен глобалізації більшою мірою вивчений в рамках економічної, геополітичної інтеграції і в найменших своїх ознаках він охарактеризований саме в культурі. Культура розуміється суто інструментально – як інституції культури, події, акції в колі глобалізаційних процесів, які охоплюється тими подіями, які визначаються як примат атлантизму, або діалогу Заходу і Сходу. Важливо визначити культурні форми феномена глобалізації та інтеграції як засадничого принципу щодо інтерпретації кожної окремої культури, зокрема йдеться про культуру повсякдення, яка в пострадянському просторі стає потужним чинником глобалізації.

Термін «глобалізація» був широко розповсюджений у 1980 роки і спочатку він пов'язувався з інформаційними технологіями, телекомунікаційним бумом, який удосконалив комунікативне відношення як в метакультурних, так і в іманентних ознаках культури, взаємодіях акторів комунікацій. Слово «а́ктор» ми вживаємо згідно його французької транскрипції, коли означається суб'єкт акту – тобто події, яка здійснює короткотривалий акт комунікативної взаємодії.

На відміну від слова «актор» – лицедій той хто грає, а́ктор – це продуцент, який є суб'єктом, продуцентом акту як комунікативної події. Е.Робертсон ввів в науковий обіг поняття «глобалізація» у 1980-ті рр., адже його тлумачення й досі не є однозначним. Домінанта інформаційних технологій, широкий ланцюг інтерпретацій інформації, який перетворився у всесвітню павутину, характеризується інтерактивним вибухом взаємодії продуцентів комунікації. Процес глобалізації стає, з одного боку, технологічним засобом прискорення обміну інформації, а з іншого – об'єктом і суб'єктом експансії впливу одних культур на інші.

Аналіз досілджень і публікацій. Проблема культурологічних визначень інтеграції досліджувалася переважно у роботах Е. Морена, Д.Мартена, Ж.-Л. Мецжера, Ф. П'ера, А. Толстоухова та ін. [4; 3; 5], адже мало визначені і аспекти проблеми взаємодії культур як а́кторів комунікації.

Виклад основного матеріалу. Існує декілька тлумачень глобалізації – соціологічних, економічних, філософсько-інтепретаційних, культурологічних, цивілізаційних. Цей контекст потребує окремого дослідження. Ми лише зазначимо, що вже в 1990 році в доповідях Римського клубу йшлося про глобалізаційну революцію, тобто про глобалізаційні реалії, які відбулися як розширення географічних координат економічних стосунків, так і модернізації та універсалізації комунікації, яка призвела до виникнення т трансконтинентальних організацій різного типу. Глобалізація стає своєрідним інтерпретативним механізмом для осмислення дуже різних процесів. З одного боку, – це процес активного втручання та експансії як капіталу, так і культури, з іншого боку, – це розширення кордонів комунікації і універсалізація інформаційного простору у всесвіті. Ще більш реальним стає виникнення так званого планетарного простору, планетарної спільноти, або планетарного інформаційного уряду, що конституюється у межах суто інформаційних, комунікативних технологій як своєрідна метафора, яка визначає необхідність

універсалізації комунікативних культурних відносин до планетарних.

Отже, глобалізація, як визначає А. Толстоухов: «Являє собою новий етап інтеграційних процесів у світі. Про глобалізацію говорили тоді, коли глибина і масштаби цих процесів, джерела, які треба шукати в більш віддаленому минулому, придбали якісно новий характер, істотним і навіть радикальним чином змінили різні сторони життєдіяльності людини в глобальному масштабі» [5, 113]. Йдеться про своєрідний процес, який поєднує в собі універсалізацію і локалізацію. Універсалізацію – як все більше і більше засвоєння простору комунікації, економічних відносин взаємодії і системного засвоєння тих чи інших просторових реалій діяльності, міжкультурної діяльності і міжнаціональної спільноти різними суб'єктами цього процесу. З іншого – глобалізація завжди виступає зворотним боком будь-якої універсалізації, коли будь-який актор стає лише не продуцентом інформаційних процесів, культурних цінностей, а є окремою особистістю, має своє обличчя.

Зміст тієї чи іншої акції, культурної події, а водночас досвід комунікативних відносин, які мають бути конкурентоздатними і, більше того, інтерактивно визначеними як певне позиціювання і дистанціювання, залежить від акторів комунікації. Отже, глобалізація має передумови «прадистанціювання», за М.Бубером, розшуку всезагальної інтерпретативної парадигми, або горизонту, який свідчить, що є обрієм глобальності, взаємодії, трансформації інформаційного поля та інших процесів. Глобальність стає синонімом універсальності, а універсальність стає синонімом тотальності різного рівня комунікативних відносин, культурної та міжкультурної взаємодії.

Окреслимо пріоритети, що стають засадничими для культурологічного аналізу. Це передусім дискурсивність як самоопис, презентативність, мовленнєва практика взаємодії, інтеграції, що потребує спеціального аналізу. Важливо мовленнєві практики визначити в культурі повсякдення, бо в пострадянському просторі саме вона стає пріоритетним фактором взаємодії культур. Актуалізація дискурсивних практик культурологічного аналітичного інструментарію полягають в тому, що потрібно відійти від суто диференційного – соціологічного або економічного – розуміння глобалізації, інтеграції як в пострадянському просторі, так і в світовому, визначити його в рамках більш широкої тотальності, в рамках тоталлогії як системотворчого принципу осмислення холізму (надцілісності) або антихолізму, де частина несе в собі цілісність і завжди провокує руйнування цієї цілісності.

Холізм завжди пов'язують з тоталітарним суспільством, антихолізм з персоналізмом, суб'єктними волевиявленнями, але це штучне визначення цих понять. Важливо зазначити, що холізм та антихолізм як принципи осмислення цілісності є системними і надсистемними реаліями, де система існує на межі переутворення у свою протилежність. Антисистемний аспект цілісності, вбудований в систему принципів її самоперевірки на життєздатність, існував, як відомо, від віку. Існував в Давній Русі, тоталітарних системах, коли антисистема, зокрема юродиві на Русі, визначала тип випробування системи на її адекватність, життєздатність. Тобто, йдеться про те, що інтеграція та глобалізація не можуть визначатися як штучні, зовнішні реалій сьогоднішнього мультикультурного і міжкультурного контексту взаємодії. Вони є більш глибинними і більш системно означеними як культурні реалії культуротворення в цілому.

Йдеться про певну культурну тоталлогію як метакультурний і філософський інтепретативний інструментарій, який дає можливість в рамках теорії складності та теорії великих систем осмислити процеси глобалізації в пострадянському просторі як своєрідну пост-реальність. В рамках стратегії культурних інтеграцій пострадянського простору можна визначити, що холізм тоталітарного суспільства, тобто примат системи над людиною, над особистістю розхитувався в рамках гострих колізій антихолізму, який призвів до знищення системи спочатку в просторі посттоталітарного культурного будівництва (андеграунд, нонконформізм), а потім вже зламу систем посттоталітарних країн і утворення самостійних національних держав. Отже, виникає тенденція до легітимації нової системи, до утворення нового холізму, який енергійно копіює холізм попереднього зразка.

Тобто неототалітаризм приховується саме в його змістовному сутнісному визначені та існує в рамках привабливих ознаках інтеграції і т.п. Весь цей простір в суто політичному вимірі є достатньо адекватним, достатньо визначеним, але в культурному вимірі він є надзвичайно складним. Слід від загальних констатацій саморозвитку великих систем перейти до практики, до тої реальності культуротворчості, яка сформувалась як тотальність нового типу, яка найгостріше виявляє себе в культурі повсякдення. Відтак, культура стає активним епіцентром, де діють багато модифікацій різних культурних інтенцій – масова культура, культура споживання,

культура національна, етнокультура, культура професійна тощо.

В. Кізима пише: «Концепт оновлення (тоталогія) направлений на аналіз цілісність даних, що трансформуються, – тотальностей, котрі розгортаються в собі і залишаються ідентичними собі. Засобом самоідентичності в змінах є ті природні і соціальні об'єкти, що еволюціонують, що самоототожнюються зі всім життєвим шляхом людського «Я», зберігаючи спадкоємність пізнавальних процесів, розвиваються, але не втрачають єдність форми спілкування, наприклад, діалогу, гри і т.п.» [2, 5].

Тобто тоталогія як широкий підхід до дескрипції самоідентичності і самовизначення динамічних систем, які знаходяться в стадії активної трансформації. Проблему опису, дескрипції, інтерпретації складних систем визначає теоретик складних систем французький дослідник Е. Морен, який виголошує концепцію «за межами холізму і редукціонізму»: «І справа тут ні в недооцінці приголомшуючого успіху, котрий мала редукціоніська направленість досліджень. Пошук первинного елементу призвів до відкриття молекули, потім атома, згодом елементарних часток, вивчення взаємодії одиниць, що перевіряє результати цієї взаємодії, дозволяє маніпулювати по суті справами всієї системи, реалізуючи маніпуляцію з її елементами. Протилежна думка полягає в тому, що над організацією простяглася тінь, темрява накрила уявлення про складність, що за роз'яснення редукціоніської науки потрібно) розраховуватися обскурантизмом. Теорія систем відреагувала на редукціонізм в формі розвитку «холізму» і засобами «холізму» або ідеї «цілого». Адже віруючи в своє призначення подолання редукціонізму, перемоги над ним, „холізм" в сутності здійснює редукцію до цілого. Звідси не лише його сліпота до частини як такої і його короткозорість до організації як такої, його нехтування складністю з середини загальної єдності.

Починаючи з цього часу, ціле стає ейфоричним поняттям (оскільки не приділяє значення внутрішнім обмеженням, втраті якості на рівні частин), функціональним, добре налаштованим, оскільки потенціальні внутрішні антагонізми не приймаються до уваги), спрощеним поняттям» [4, 157]. Відтак, формується новітня цілісність, що починається з трансформації, а трансформація визначається саме на елементному рівні. Ці системні констатації дають багато для осмислення процесів, які формуються саме в рамках культурного цілого як мультикультурної ідентичності національних культур у пострадянському просторі. Говорячи про трансформативність, про мультиреальність великих систем, важливо зазначити, що існують певні стаціонарні стани будь-яких змін. Ці стаціонарні стани в системному просторі, або в системогенезі культуротворення є надзвичайно важливими. Так, наприклад, в масовій культурі вони відзначаються як атрактори, тобто смислопороджуючі епіцентри в хаосогенному середовищі культури споживання. Так, в потоці симулятивних змін культуротворення утворюються атрактори як певні зони комфорту реценції, або, навпаки, реальність формується у віртуальному просторі та розуміється більш реальною, ніж вона є.

Цей контекст є культурно визначеним, багатовекторним напрямком інтегративних, глобалізаційних тенденцій, які можна зазначити як економічний, ідеологічний, релігійний та етичний виміри культуротворення. Формується контекст або експансії, або рівночасного партнерства. Тобто, в рамках означених контекстів і міжконтекстуального цілого викривається логіка, так званої, економічної експансії, «вільного ринку», який перетворюється на диктування ринкових умов сильних партнерів більш слабким. Викривається логіка експансіонізму будь-якого типу, логіка доповнювальності різних культурних стратегій, які приходять на правах рівноправного діалогу в будь-який контекст міжкультурних відносин, зокрема це стає актуальним в пострадянському просторі.

О. Зінкевич в статті «Дискусійні питання мультикультурних процесів» констатує, що на сьогоднішній час поняття «глобалізація» виглядає як певна метафора, в яку вкладають кожен свою стратегію. Вона вважає, що глобалізація – це один із шляхів випробування осмислення місії культури в рамках мультикультурного співтовариства. «Якими є шанси України у випадку її негайної євроінтеграції? Вважають, що контакт здійснюватиметься у світі нерівних для обох сторін умов. 1. Європа і Україна перебувають в різних фазах антропогенезу. Європа в стадії демографічного переходу, Україна вперше стверджує себе як етнонаціональна держава. 2. Що при цьому дає Європі інтегрування з Україною? Задоволення націоналістичних устремлінь, збагачення старої європейської культури свіжими силами? Інтерес до української культури як до нового екзотичного явища? 3. Що здобуде Україна в найгіршому варіанті? Втратить національну своєрідність, музична культура в розмитому, денаціоналізованому європейському контексті, втратить етнічну ідентичність своєї

культури. Саме в цьому можливими варіантами поєднання і побоювання деяких дослідників, чи не перетворюють цю країну в околицю простору з центром у Москві, Санкт-Петербургу на околицю великої Європи» [1, 87].

Простір взаємодії визначається в рамках певних альтернатив. Отже, найбільш гармонійною виглядається інтеграція, де кожна із взаємодіючих сторін зберігає свою культуру. Протилежною є асиміляція, колонізація, коли одна із культур створює можливості для іншої культури, яка добровільно адаптує свою культуру під більш привабливу для неї культурну ауру або культурний імідж. Це сепаратизм, коли група, що зберігає свою культуру, відмовляється від контактів з іншокультурними акторами і залишається на узбіччі культурного діалогу. Маргіналізація, коли культура стає недіючим актором, виходить із діалогу і знаходиться в певному просторі нейтрального очікування, залишаючись в консервованому або в регенеративному вигляді скансену, зберігання своїх уламків. Все це – реалії глобалізації. Чи варто говорити, наскільки ці проблеми є актуальними в контексті сьогоднішніх військових дій між Росією та Україною. Важливо вийти за межі лише політичних дефініцій та побачити як відцентрові, так і центровані тенденції взаємодій акторів глобалізації.

Група французьких дослідників Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'ер у роботі «Соціологія, глобалізації» надзвичайно проблематизують поле осмислення глобалізаційних процесів. Так, вони пишуть: «ХХ століття породило надзвичайно прискорене товарне виробництво, яке за останні п'ятдесят років зросло в майже в вп'ятеро. Збільшилось тільки на третину в 1980-90-х рр. Протягом століття спостерігалось також постійне розширення торгівлі між державами, міжнародна торгівля, яка в 1995 році становила 15% обсягу світового виробництва, після Другої світової війни зросла у двадцять разів. Планета, на якій ми живемо, здається ніколи не була такою багатою: насправді ж на ній не було ніколи такої нерівності. Так, нині на Землі налічується понад 1,2 мільярда бідних з доходом менше, як 1 долар на день, і 2,8 мільярда понад 45 % населення світу з доходом менше як 2 долари. В той же час як 1,3 мільярда людей не мають питної води, статки 200 найбагатших людей земної кулі перевищують сукупні доходи 41% населення землі. Яка різниця між Танзанією та компанією «Гольдмен Сакс» ? Перша – африканська країна, що заробляє 2,2 мільярда доларів на рік, ділить їх між 25 млн. Жителів. Друга – інвестиційний банк, який заробляє 2,6 мільярдів доларів і розподіляє основну їхню масу між 161 особою» [3, 6].

Цифри самі по собі свідчать про те, що виникає складна диспозиція і складне позиціювання акторів культуротворення, де Схід – Захід, Південь – Північ – осі, які актуалізують позиціювання в рамках культурного, метакультурного діалогу. Світовий безлад, бідність і нерівність стимулюють різні концепції на кшталт глобалізму, який легітимітизує стан речей. Ці автори зазначають, що не скільки проблема бідності, а скільки проблема нерівності потребує легітимації, і тому глобалізація стає саме тим метанаративом, який намагається легітимно визначити пріоритети, коли бідні і багаті живуть на одній і тій же планеті.

Французькі автори визначають основні пріоритети культури повсякдення – нерівність, егалітаризм, елітаризм і водночас – легітимація влади, капіталу, що створює інформаційний пресинг, глобалізаційно-інтегративний контекст, який визначається як експансія, місіонерсько-гуманітарна стратегія тощо. Чого тут більше – авантюризму, месіанізму, чи романтичних сподівань на майбутнє? Важливо розставити акценти – хто стає носієм цінностей, хто визначає ці цінності, як вони презентують той чи інший простір позиціювання а́кторів світового або міжкультурного діалогу. Романтична вестернізація відступає, коли віртуальна реальність легітимації глобалізації як експансії супердержав замінюється реальними діями цих супердержав щодо встановлення елементарних прав людини в рамках світового співтовариства, включаючи й військові дії.

Одноманітність і одностайність, всезагальність є тим визначенням глобалізації, яка існує як тенденція, як інтепретативний механізм, або та стратегія, яка можлива у майбутньому. Д. Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'єр також поставили дуже важливу проблему в плані геополітики глобалізаційних інтенцій та метакультурних впливів. Це проблема поняття „третього світу" та інтеграційних процесів, які ініціюються спільно. Північ розглядається вже як сукупна контрсистема позиціювання в діалозі Південь – Північ. Це і спонукає до виникнення величезної низки псевдоглобалізаційних діалогів та псевдоглобалізаційних інтенцій, які можна зазначити лише як егоїстичний, позбавлений будь-якого альтруїзму прагматичний інтерес сильних країн, які надзвичайно гостро і шалено використовують енергетичні ресурси країн Півночі. Виникає багато сценаріїв щодо подальшого налагодження діалогу, який формується в рамках концепцій глобалізації та інтеграції. Одним із уніфікуючих га

гомогенізуючих факторів інтегративних тенденцій в пострадянському просторі є культура повсякдення.

Важливо зазначити, що культура повсякдення визначається на рівні побуту, одягу, декоративно-прикладного мистецтва, домашнього начиння, звичаїв, цінностей, пов'язаних з матеріальним середовищем, що оточює людину. Цей актуальний досвід культуротворення стає інтерпретативним саме як ті темпоральності культури, які визначаються актами одного дня, новинами на телебаченні, зустрічами політичних лідерів тощо. Реальність, яка належить людині кожного дня, позбавленна ідеологічних, політичних ознак тоталітарного суспільства, вже позбавилася мрій економічного благодійності та егалітаризму, який існував у 1990-ті роки. Так, ретельно нав'язувалась думка, що ми дуже схожі на американців, ми завтра станемо такими самими, як вони. Цей експеримент культурницької гомогенізації не вдався.

Homo normalis (людина нормальна), яка позбавилась надлишкового сну, мрій і сновидінь ідеологічного тиску, починає шукати компенсатори глобалістським інтенціям у повсякденні, що виникають в просторі культурних практик, інтерактивних комп'ютерних ігор, реаліті-шоу ТБ програм, починаючи з новин і, закінчуючи філософськими, політичними диспутами, дискусіями. Інформаційно-комунікативний простір повсякдення розгортається як універсум комунікативного зразка. Інтегративні та глобалізаційні тенденції тут іманентно присутні, але вони стерті і не фіксуються як колонізація, щеплення, асиміляція, маргіналізація, або будь-який інший процес, а лише приходить через газети, радіо і ТБ.

Саме в цих рамках темпоральностей кожного дня, саме в цьому вимірі, еквівалентному для всіх країн, формується та нова ідентичність і та спільність національного усвідомлення свого «Я» як актора на рівні країни, корпоративних професійних спільнот, самовизначення особистісного «Я». Людина стає суб'єктом позиціювання цілісності національної культури як альтерглобалістського проекту перед всім світом, перед універсумом, світом уявних і неуявних, можливих і неможливих тенденцій діалогізуючої свідомості соціуму, що даються в просторі комунікації.

Література

1. Зінькевич О.С. Дискусійні питання мультикультурних процесів // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Науковий журнал. № 1. 2008. С.82 – 89.

2. Кизима В. В. Тоталлогия. Київ : Парапан, 2005. 272 с.

3. Мартен Д., Мецжер Ж.-Л., П'ер Ф. Социорогия глобализации / перекл. з фран. Є. Марічева. Київ : „КМ Академія", 2005. 302 с.

4. Морен Э. Метод. Природа Природы / пер с фр. Е. Н. Князева. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 464 с.

5. Толстоухов А. В. Глобалізація. Влада. Еко-майбутнє. Київ : Парапан, 2003. 308 с.

References

1. Zinkevich O.S. (2008). Discussion issues of multicultural processes. Journal of the National Music Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky, 1, 82 - 89. [in Ukrainian].

2. Kizima V.V. (2005). Totalology. Kyiv: Parapan. [in Ukrainian].

3. Martin D., Metzger J.-L., Pierre F. (2005). Sociology of Globalization (E. Maricheva. Trans). Kyiv: KM Academy [in Ukrainian].

4. Martin D., Metzger J.-L., Pierre F. (2005). Sociology of Globalization. Transl. with fran. E. Maricheva. Kyiv: KM Academy, [in Ukrainian].

5. Tolstoukhov A V. (2003). Globalization. Power. Eco-future. Kyiv: Parapan. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.02.2020
Прийнято до друку 24.03.2020

УДК 13.11.21.26.05(045)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221339

Цитування:
Кущик І.В. Мода в контексті символічного простору культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 73-78

Kushchyk I. (2020). Fashion in the context of symbolic space of culture. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 73-78[in Ukrainian].

Кущик Ірина Віталіївна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-9655-9041
irena.kuschik@gmail.com

МОДА В КОНТЕКСТІ СИМВОЛІЧНОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ

Мета роботи – здійснення культурологічного аналізу моди та модних тенденцій в символічному просторі культури. **Методологія дослідження** зумовлена необхідністю застосування для аналізу специфічних культурологічних методів – діахронічний та синхронічний методи, порівняльно-історичний метод, семіотичний метод. **Наукова новизна** статті включає проведення культурологічного аналізу феномену моди та модних тенденцій; проведення семіотичного аналізу fashion-індустрії; виявлення особливості функціонування моди в контексті символічного простору культури. **Висновки**. Для культурологічного дослідження, в першу чергу, важливі загальні семіотичні принципи, які супроводжують побудування і дослідження костюма в процесі комунікації, які певним чином пов'язують мову моди з природними мовами. Комунікація і мода взаємопов'язані. З одного боку, комунікація пронизує собою всю практику моди, тісно пов'язана з культурою костюма і становить один з найважливіших її елементів. З іншого боку, одяг і костюм в системі спілкування займають гідне місце як елементи невербальної комунікації.

***Ключові слова*:** мода, симулякр, символічний простір, історія культури, історія моди, філософія моди, семіотичний аналіз, знаковість моди.

Кущик Ирина Витальевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Мода в контексте символического пространства культуры

Цель работы – культурологический анализ моды и модных тенденций в символическом пространстве культуры. **Методология исследования** обусловлена необходимостью применения специфических культурологических методов для анализа – диахронический и синхронический методы, сравнительно-исторический метод, семиотический метод. **Научная новизна** статьи включает проведение культурологического анализа феномена моды и модных тенденций, проведение семиотического анализа fashion-индустрии и раскрытие особенности функционирования моды в контексте символического пространства культуры. **Выводы.** Для культурологического исследования, в первую очередь, важны общие семиотические принципы, которые сопровождают построение и исследование костюма в процессе коммуникации, которые определенным образом связывают язык моды с естественными языками. Коммуникация и мода взаимосвязаны. С одной стороны, коммуникация пронизывает собой всю практику моды, тесно связана с культурой костюма и является одним из самых важных ее элементов. С другой стороны, одежда и костюм занимают достойное место в системе общения как элементы невербальной коммуникации.

***Ключевые слова*:** мода, симулякр, символическое пространство, история культуры, история моды, философия моды, семиотический анализ, знаковость моды.

Kushchyk Iryna, *Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Fashion in the context of symbolic space of culture

The purpose of the article is to form a base for researching fashion in Ukrainian culturological science and to complete a culturological analysis of fashion and fashion tendencies in the symbolic space of culture. **The methodology of research** is defined by the necessity of application of specific culturological methods for analysis – diachronic and synchronic methods, comparative historical method, semiotic method. **The scientific novelty** includes making of culturological analysis of fashion phenomenon and fashion tendencies, completing semiotic analysis of the fashion industry, and revealing features of fashion functionality in the context of symbolic space of culture. **Conclusions.** For culturological research, the most important things are primary semiotic principles, which accompany creating and research of costume in the communication process and, in a way, connect the language of fashion with other natural languages. Communication and fashion are connected. From one side, communication intertwines through all fashion practices, is tightly connected with the history of costume, and is one of the

©Кущик І. В., 2020

main elements of it. On the other side, clothes and costumes have a special place as elements of nonverbal communication in the communication system.

Key words: fashion, simulacrum, symbolic space, history of culture, history of fashion, philosophy of fashion, semiotic analysis, the significance of fashion.

Актуальність теми дослідження. В сучасних умовах мода стає одним з механізмів соціальної регуляції суспільної поведінки в структурі соціокультурних стосунків. XXI століття характеризується кардинальними змінами науково-технічного і технологічного характеру, які мають істотний вплив на соціокультурні умови життя сучасної людини.

Мода відповідає настрою та характеру культури. Мода як соціальне явище не тільки закономірна в житті, а й цілком природна, бо відповідає прагненням людини до оновлення і відокремлення, використанню оригінальності для підкреслення індивідуальності і приналежності до певної групи. Мода має широкий вплив на культуру, залучаючи до кола змін різні верстви, стаючи символом новизни в мінливому світі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні ця тема практично не розглядалась в культурологічному дослідженні. У зв’язку зі специфікою окресленої проблематики більшість наукових праць швидко втрачає свою актуальність. Серед основоположних робіт можна виокремити дослідження Ролана Барта «Система моди» з його семіотичним підходом до дослідження моди; Жан Бодріяр «Символічний обмін і смерть» – розгляд знаків моди; Георг Зіммель «Психологія моди» та Габріель Тард «Закони наслідування» – де аналізується класова теорія наслідування; Т. Веблен «Теорія бездіяльного класу» – присвячена демонстративному споживанню та поняттю «імідж»; праці Р. Блумера і Ланга щодо концепції колективної поведінки. З сучасних авторів можна виокремити Ю. Кавамуру, Дж. Лейвера, К. Макдауелла, М. Гледвела, чиї роботи представлені англійською мовою.

Мета дослідження – проведення культурологічного аналізу моди та модних тенденцій в символічному просторі культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одяг – це невербальний знак, який може інтерпретуватися по-різному залежно від контексту, ситуації або культури. Саме так семіотика моди може бути пов'язана з соціальною семіотикою. За словами Фреда Девіса, «Головною складністю розуміння моди у її очевидних примхах є відсутність точного знання несвідомих символів, пов'язаних з формами, кольорами, текстурами, позиціями та іншими експресивними елементами певних культур. Складність посилюється тим, що деякі виразні елементи, як правило, мають зовсім інші символічні посилання в різних областях» [2, 23]. Значення, сформовані за допомогою моди, багато в чому залежать від прийнятих у культурі кодексів. Це можна продемонструвати при виборі кольору для весільних обрядів різних культур. Наприклад, біла сукня є традиційним нарядом для весільної церемонії в західних культурах, однак в азіатській культурі білий пов'язаний зі смертю, і буде більш правильно вдягти саме білий одяг на похоронах.

Конкретні дрес-коди ідентифікуються окремими особами всередині культури та передають повідомлення, щоб допомогти класифікуватися та створити сенс. Уніформа – це особливий тип одягу, який носять, щоб пов'язати особу з організацією, торгівлею чи рангом в суспільстві. Уніформа символічна, і її значення є довільними, оскільки вони визначаються на підставі згод або звичок окремих осіб у даній культурі. У західному суспільстві поліцейський, як правило, носить варіації синього костюма, і це загалом символізує закон, безпеку та авторитет. Лікарі носять білі халати, щоб представляти свою професію в системі охорони здоров'я, а також впроваджувати санітарні умови. Монахи носять чорні та білі сукні, які пов'язують їх з релігією.

Мода може вийти за межі символів професії, вона також може передавати уявлення про особистість, соціальний статус або релігійну приналежність. Загалом мода більше не «віддзеркалює» суспільство, натомість фігурує в модному дискурсі як процес породження суспільства з образу-моделі. В добу Модерну фешн-модель демонструвала створені реальні речі, метою яких було повсякденне використання, а сьогодні кутюр'є і манекенниці штучно відтворюють на подіумі ті соціальні ролі, які колись в суспільстві відігравали такі соціальні групи, як аристократія і богема. Мода перетворює людські взаємовідносини на відносини між створеними нею образами; і, якщо сто років тому індустрія експлуатувала моду, то тепер ролі змінилися – і мода стала абсолютно самодостатньою сферою соціального життя.

Одяг, з психологічної точки зору, можна розглядати як одну з найглибинніших властивостей особи (тобто внутрішнього «Я» людини). Антропологи культури проводять

міжкультурний порівняльний аналіз традиційних неіндустріальних суспільств, виходячи з пануючих в них традицій в одязі. Ці дослідження допомагають зрозуміти, що, наприклад, використання одягу як засобу виразності соромливості – це функція, яка визначається культурою даного суспільства і передається від індивідуума до індивідуума, а не є природженим інстинктом. Людина вкриває своє тіло або прикрашає його, виходячи з різних причин, і одна з них – соромливість. Серед інших причин – прагнення захистити себе, бажання виглядати сексуально привабливим і необхідність прикрасити своє тіло. Сьюзен Кайзер, Говард Г. Шутц та Джоан Л. Чандлер пропонують розуміння зв'язку між модою та ідеологією у статті «Культурні коди та сексуально-рольова ідеологія: вивчення взуття»:

«В останні роки вчені з різних галузей дослідження (культурні дослідження, семіотика, соціологія, текстиль та одяг, для прикладу) вивчають мирські об'єкти, що виникають як репрезентативні коди культури повсякденного життя. Ці об'єкти набирають символічного виміру, коннотуючи не лише приналежність стилю до певної соціальної групи, а також ... соціально-політичну ідеологію. Хебдіг зазначив, що ідеологія часто квітне під соціальною свідомістю, і природа культурних об'єктів "сприйнята-прийнята-постраждала" забезпечує засіб для розбещення основної структури влади суспільства» [5, 71].

У своїй конкретній функції річ – це вирішення якоїсь практичної проблеми. У несуттєвих ж своїх аспектах – це рішення якогось соціального або психологічного конфлікту. Суспільство споживання вперше в історії надає індивіду можливість цілком розкріпачити і виразити себе; система споживання йде далі чистого споживання, даючи вираження особистості і колективу, утворюючи нову мову, цілу нову культуру.

Одяг набуває нових, семіотичних характеристик, переміщається в сферу знаків, і отже, в першу чергу споживаються вже не товари, а знаки. І якщо людина вкладає в річ те, чого їй не вистачає, то множинні речі свідчать про зростання людської індивідуальності.

Моду створює її місце в культурі та суспільстві, а саме те, як модні тенденції впливають на індивідів. Важливе значення має те, як в fashion-індустрії формується імідж бренду, і з цього витікає, як модні знаки можуть впливати на їх оточення.

Символізація стала причиною того, що замість простих матеріальних речей модні коди значно ускладнилися і тепер вимагають артефактів. А, власне, артефакт моди тепер – як алегоричний текст, створений шляхом маніпуляції знаками, і його некоректно розглядати лише як візуальний художній витвір з притаманними йому символічністю і унікальністю. У його створенні бере участь не лише дизайнер, але ціла група людей із різним функціоналом – серед них постановники, фотографи, стилісти, візажисти, манекенниці, журналісти, і навіть публіка. Усі ці професії мають вагомий вплив на процеси сприйняття та поширення нової моди, посилюючи творче ім'я модельєра, утворюючи символ моди. У свою чергу, цей процес творить симулятивну цінність модних продуктів лише за допомогою символічного авторського підпису – логотипу, а також формує бренд із творця, щоб приваблювати покупців та нарощувати прибутки.

Бренд важливіший за товар – тому й рекламуються окремі бренди, а не мода взагалі. Як наслідок, і продукція, що продається під ім'ям бренда, не є модою, хоча й являється результатом модного процесу. Бренди визначають розвиток моди, стиль життя для власних клієнтів, розширюючи їх консьюмеристські горизонти.

При скануванні друкованих носіїв високої моди її якостями, що тримають журнали докупи та виділяють їх з інших засобів масової інформації, є ті, які можуть бути позначені як «художні»: круг кольорів, почуття стилю і композиції, "краса" форм. Це створює ідентичність бренда. Існує невелика різниця між логотипом "Gucci" та "Gap" – трохи по-іншому стилізований шрифт – але ідентичність бренду створюється набором пов'язаних з ним зображень у певному "стилі", тобто емоційній якості. Обговорення кроків у створенні ідентичності бренда за допомогою фотознімків в "Pictured", виданні, що виходить раз на два місяці, що представляє "творчість, рухи та ідеї в комерційній фотографії", – це обговорення зводиться до наступного: «Логотипи не можуть існувати в ізоляції. Просто лого, хай би яким якісним воно б не було, недостатньо для того, щоб споживачі могли прикріпити будь-яку емоційну цінність до бренду. Фотозйомка, в багатьох випадках навіть більше, ніж відео, визначає візуальну мову найсильніших марок. Правильне зображення ... може фактично відсунути інші частини бренду – багатозначний логотип, ретельно створену копію – і стати власне брендом". Індивідуальність, пов'язана з модним брендом, що, як зазначалося, є сутністю їхнього продукту, створюється через арт-якості своїх образів. Як і в галерейному мистецтві, метою створення зображень є створення емоцій та

ідентифікації, використовуючи для цього ті ж навички та інструменти, що в галерейному мистецтві. Ідея про те, що реклама могла керуватися тільки переконливою мовою і логікою, застаріла десятиліттями тому, коли люди стали менш схильними читати довгі тексти ... Ідея, що "мистецтво" реклами може донести ідею бренду, перемогла. Це "мистецтво" є зображенням творіння, яке поділяє вибраний набір цілей галерейного мистецтва – агітувати спостерігача, створюючи емоції та ідентифікацію – незважаючи на інші мотиви, такі, як освіта та конфронтація». [4, 78]

Це "мистецтво" використовується для створення індивідуальності зображення, що резонує з глядачем. Беручи до уваги набір оголошень від Gucci і Prada, ми негайно відчуваємо себе такою особою, образ якої вони рекламують. Існує і наслідок поточної ситуації. Контекст неоднозначний, але присутній, і є певна емоційна якість створеного образу. Ми можемо уявити ці образи та їх тонкі емоційні якості, засновані на їх художньому вираженні, що знаходять місце в психіці цільової аудиторії. Символи представлені нереальні, вигадані, немов персонажі сюжетних книжок, що намагаються емоційно резонувати з глядачем. Цей емоційний резонанс не може бути описаний як ідентифікація – представлені індивідуальності не можуть бути реальними: жінки ідеалізуються, фон затуманюється – але це спрацьовує як "зміна ідентифікації", прикріплення до зображення як "Альтер-Его".

Досвід перегляду індивідуальностей у ЗМІ – процес ототожнення з "Альтер-Его" (за З.Фрейдом "Его" або "Супер-Его") в засобах масової інформації порівнювали з "Дзеркалом" Лакана – досвідом, в якому дитина спочатку визначає як Інше, так і свою Індивідуальність (зв'язок з Іншим). Поєднання "Не-Самого" та "Не-Іншого" – концепція, у якій ми не знаходимо себе і необ'єктивне Інше, - називається "Альтер-Его"; це було б вторинним досвідом ідентифікації, свого роду фантазія, яка теж створює усталений образ. Іншими словами, глядач ідентифікує себе з собою як із чистим актом сприйняття (як неспання, пильність), як умова можливості сприймання і, отже, як різновид трансцендентного суб'єкта, пов’язаний з кожним Я.

ЗМІ, особливо реклама високої моди, часто згадуються як потенційна причина анорексії у жінок. Переглядаючи зображення фіктивних морфотипів, анорексія виштовхує їх справжнє тіло, щоб вони збігалися з цими типами. Це можна розглядати в термінах реклами мод як створення Альтер-Его. Ми можемо в теорії простежити зворотний зв'язок між Альтер-Его, Его та Індивідуальністю. Представлені фетишистським повторенням Альтер-Его в медіа, ці образи стають бажаною частиною індивідуальності персонажа, тим самим стаючи частиною Его. У дзеркалі ці характеристики не відображаються в межах індивідуальності, тому єдиним засобом, щоб знову відчути і задовольнити цей образ, є повернення до механізму створення контенту Альтер-Его, де знову знаходиться новий образ. Виражаючись Фаустіанськими термінами, це – небезпека втілення фантазії у плоті. Здатне зафіксуватися в цьому фантастичному світі – в цій Альтер-Реальності – Альтер-Его зростає і збільшується, що робить більш гострою фрагментацію та різницю між індивідуальним і бажаним.

Медіа високої моди розширює і фетишизує Альтер-Его, рухаючись віссю між Я і Не-Я самостійно, вкорінюючись в ідентичності і представляючи як реальне те, що є по суті ілюзорним. Якщо ми знову розглянемо набір оголошень від Gucci і Prada, якими можуть бути ці представлення за винятком типу психоемоційної змінної ідентифікації? Асортимент образів, зображених в них, надто вузький для прямої ідентифікації великої аудиторії. Усі вони містять образи молодої жіночої сексуальності, і всі існують на рівні класу, дозвілля та блаженної абстракції, недоступних у повному обсязі майже ні для кого.

Образ молодої, багатої, ідеалізованої жінки виступає як символ людської привабливості – не щоб продавати його молодим, худим, надзвичайно високим жінкам, але щоб створити Альтер-світ ідеального Альтер-Его. Якщо ми розглянемо природу Альтер-Его – ту фантазію, в якій і Я, і Інше обидва зникають і водночас поєднуються – поширеність сексуальної ідентичності логічна: секс як пункт входу від Себе до Іншого і об'єктивізація «Я». Поширеність сексуальної ідентичності в рекламі високої моди є площею для нескінченного аналізу. Для наших цілей тут достатньо просто коротко звернутись до семіотичного аналізу представленого спектра тотожності та можливості істерії в різноманітних повторюваних темах [4, 34].

І все-таки конгломерат "мистецтва" – образ високої моди несе в собі рекламні функції всередині суспільства, щоб описати і уніфікувати ідентичність Альтер-Его. Це функціонує у цьому світському прояві ідеальної образності у значній мірі так, як середньовічний похмурий собор сприяв створенню божественного образу ідеалу.

Ці масивні конгломерати художньої майстерності зображення ідеальних форм оприлюднюються масам, але звертаються безпосередньо лише до декількох обраних: духовенство – в справі собору, еліта – у випадку високої моди.

Наукова новизна. Проведення культурологічного аналізу феномену моди та модних тенденцій. Для культурологічного дослідження в першу чергу важливі загальні семіотичні принципи, які супроводжують побудування і дослідження костюма в процесі комунікації, які певним чином пов'язують мову моди з природними мовами. Комунікація і мода взаємопов'язані. З одного боку, комунікація пронизує собою всю практику моди, тісно пов'язана з культурою костюма і становить один з найважливіших її елементів. З іншого боку, одяг, і костюм в системі спілкування займають гідне місце, як елементи невербальної комунікації. У традиційному значенні для споживача, одяг – це головний функціональний та естетичний вибір, відносини між споживачем та одягом є відносно прямими – просто вираження корисної цінності та естетичних уподобань. Проте ці відносини також можуть бути відносинами сприймання символів, нести споживчу функцію та естетичне неповне вираження через костюм, символічне значення поза фізичним сенсом одягу, прагнення до модного смаку, віртуальну цілеспрямованість і віртуальну цінність.

Віртуальна цінність будує перцептивне споживання, створює матеріальне споживання як за рівнем духу, бажанням виразитися і приєднатися до культури одягу, так і ЗМІ, щоб стимулювати диверсифікацію попиту. Символізація одягу сформувала зміни ідеології – внутрішня символіка сильно обмежувала ціннісні орієнтири споживання одягу та споживання символів. Інформація, яку передає одяг за допомогою системи знаків, містить в собі загальнокультурні, загальносоціальні, групові та індивідуальні категорії. Загальносоціальна, загальнокультурна інформація зрозуміла всім, групова – даній соціальній системі, індивідуальна – практично тільки членам однієї групи.

Розпізнання символів стало спільним соціальним явищем, важливим змістом в побудові культури споживання символів – причому не тільки в маркетинговому плані, а й як допомога громадським споживачам при виборі одягу. Культурна символіка одягу також створила віртуальну цінність костюму – на драбині цінностей категорія одягу є не тільки розміщенням людини в соціумі, а й обособленням її від соціуму, дедалі більше впливаючи на ідеологію. Відмінності в одязі, персоналізовані та прорекламовані, підштовхують людей одягатися заради класифікації, що стримує споживчу поведінку людей. Вкрай необхідно при цьому розрізняти смак людей і споживання одягу, його економічної сили, статусу, і рис особистості.

Висновки. Мода – одна із знакових систем, під впливом яких відбувається міжособистісна і міжгрупова комунікація, яка виступає специфічним засобом прилучення індивіда до соціального і культурного досвіду. Мода легко циркулює від однієї соціальної групи до іншої, відчуваючи при цьому деякі трансформації. За однією і тією самою модою часто приховуються різні або навіть протилежні ціннісні орієнтації соціальних груп та індивідів.

Мода – форма суспільної регуляції, що викликає періодичну зміну образу масової поведінки, найбільш яскравий вияв знаходить у зовнішності людини, особливо в одязі, а також у витворах побуту, у сфері мистецтва, архітектури, мовній поведінці тощо. Мода також може бути визначена як "культурна побудова втіленої ідентичності". Таким чином, вона охоплює всі форми самоідентифікації в модному середовищі, включаючи як стиль вулиць, так і так звану високу моду, створену дизайнерами та кутюр'є. В сучасних умовах мода стає одним з механізмів соціальної регуляції суспільної поведінки в структурі соціокультурних стосунків. XXI століття характеризується кардинальними змінами науково-технічного і технологічного характеру, які мають істотний вплив на соціокультурні умови життя сучасної людини. Мода як тема дослідження досить довгий час була цікавою лише в історичній дисципліні і не була основною темою в галузі досліджень гуманітарних наук. Але, починаючи з 19-го століття, мода стала темою, якою активно почали займатися філософи та культурологи, тема отримала свій розвиток в працях Г. Блумера, П. Бурдьє, Т. Веблена, А. Гофмана, Г. Зіммеля, В. Зомбарта, Г. Спенсера, Г. Тарда та багатьох інших. Інформативність притаманна костюму в усій своїй сутності – і як твір, і як власність, і як форма проведення. Відповідаючи на питання – з чого, де, коли, яким способом виготовлена ця річ, чому вона може належати цьому власнику і чому він сьогодні, в даній конкретній ситуації, використовує саме її – можна дізнатися багато; одяг дає вельми розгорнуту характеристику особистості людини, її цілей і цінностей, навіть обставин його поведінки.

Чим би ще мода не була, вона все одно використовує предмети одягу, ювелірні вироби, годинники, аксесуари та інші речі як знаки, що

вказують, хто ми є, чи ким ми думаємо, що ми є. Або ж ким ми хочемо здаватися для інших. Або ким ми хочемо бути. Мода цікавить вчених та численних дослідників, тому що це є форма колективної поведінки і пов'язаних з нею певних імперативів.

Література

1. Deleuze G., Guattari F. Capitalism and Schizophrenia, Vol.2: A Thousand Plateaus : філософська праця / перекл. з фран. на англ. Massumi B. University of Minnesota Press, 1987, 610 с.
2. Parker E. Semiotics in Fashion article. *Emily Parker blog* : веб-сайт. URL: https://web.archive.org/web/20130711033207/http://emulehparker.co.uk/semiotics-in-fashion-article/ (дата звернення: 20.01.2020)
3. Ruth P. Rubinstein. Dress Codes: Meanings and Messages in American Culture : дослідження. Вид. 2-ге : New York, Perseus, 2001, 320 с.
4. Sproles G. B. Behavioral Science Theories of Fashion / за редакцією Solomon M. R. у книзі The Psychology of Fashion. Lexington: Lexington Books, 1985, 428 с.
5. Susan B. Kaiser, Howard G. Schutz, Joan L. Chandler. Cultural Codes and Sex-Role Ideology: A Study of Shoes. *The American Journal of Semiotics*. 1987. Vol.5, № 1, P. 13-33.
6. WEEK TWO: Reading Notes for Roland Barthes. *Politics of Fashion* : веб-сайт. URL: https://politicsoffashionuiuc.wordpress.com/2011/08/25/week-two-reading-notes-for-roland-barthes/ (дата звернення: 09.02.2020).
7. Шандренко О. М. Наукові підходи до осмислення феномену моди в контексті комунікативних відносин культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. зб. наук. пр. НАКККІМ*. 2012. Вип. 29. С. 56–64.

References

1. Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). Capitalism and Schizophrenia, Vol.2: A Thousand Plateaus. (B. Massumi, Trans). University of Minnesota Press [in English].
2. Parker, E. (2013). Semiotics in Fashion article. Emily Parker blog. Retrieved from https://web.archive.org/web/20130711033207/http://emulehparker.co.uk/semiotics-in-fashion-article/ [in English].
3. Rubinstein, R. (2001). Dress Codes: Meanings and Messages in American Culture. New York, Perseus [in English].
4. Sproles G.B. (1985). Behavioral Science Theories of Fashion. M.R Solomon (Ed.), The Psychology of Fashion. Lexington, Lexington Books [in English].
5. Kaiser, S., & Schultz, H. & Chandler, J. (1987). Cultural Codes and Sex-Role Ideology: A Study of Shoes. The American Journal of Semiotics (Vol. 1), (pp. 13-33) [in English].
6. WEEK TWO: Reading Notes for Roland Barthes. (2011). Retrieved from https://politicsoffashionuiuc.wordpress. com/2011/08/25/week-two-reading-notes-for-roland-barthes/ (in English].
7. Shandrenko O. M. (2012). Scientific approaches to understanding the phenomenon of fashion in the context of communicative relations of culture. Aktual′ni problemy istorii, teorii ta praktyky xudozhn′oï kul′tury. Coll. of scientific chapt. *NAKKKIM*, 29, 56–64 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2020
Прийнято до друку 13.05.2020

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 7.072.2(477)«XIX–XX»
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221341

Цитування:
Маточіч І. Я. Особливості типології сучасної мистецтвознавчої періодики Києва: основні проблеми та тенденції розвитку (частина 1). *Культура і сучасність : альманах*. № 1. 2020. С.79-84.

Matolich I. (2020). Features of Typology of Kyiv's Modern Periodicals on Art Studies: Main Problems and Development Trends (part 1). Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 78-84 [in Ukrainian].

Матоліч Ірина Яремівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Університету Короля Данила
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9728-7372
artnamur@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ТИПОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ПЕРІОДИКИ КИЄВА: ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ (частина 1)

Мета статті полягає у дослідженні особливостей типології та характеристиці окремих сучасних мистецтвознавчих періодичних видань Києва. **Методологія дослідження**. Відповідно до поставлених завдань у статті застосовуються загальнонаукові методи і засоби, що відповідають мистецтвознавчому й теоретико-культурному аналізу. Вирішення порушених питань здійснено з використанням пошуково-бібліографічного аналізу, що передбачає вивчення та систематизацію бібліотечних фондів та системного, за допомогою якого вдалося простежити особливості типології мистецтвознавчої періодики. **Наукова новизна** полягає у дослідженні та запропонованій системі типологізації мистецтвознавчої періодики (візуальне мистецтво) на прикладі сучасних видань Центральної України. **Висновки**. Результатом цієї праці стало намагання дослідити і зробити висновки щодо стану та тематичного наповнення мистецтвознавчої періодики (візуальне мистецтво) на прикладі сучасних видань Центральної України. Такі збірники є основним джерелом нової інформації про досягнення мистецтвознавчої науки, головним засобом, що прискорює засвоєння наукового прогресу. Для проведення якісно нових досліджень мистецтвознавчої періодики сьогодні необхідно сформувати чітку систему її типологізації. Ми ж запропонували власну, більш повну систему типологізації сучасних мистецтвознавчих періодичних видань Києва й охарактеризували їх за типологічними ознаками, а саме за місцем видавництва і формою власності, тематикою, періодичністю, цільовим призначенням, об'ємом, тиражем тощо. Головними проблемами, які піднімаються на сторінках цих збірників, є теоретичні аспекти сучасного українського мистецтвознавства, історичні періоди, коли найбільш інтенсивно розвивалось мистецтво, переважно мистецтво українського зарубіжжя. Також висвітлюються невідомі сторінки мистецтва і культури України, розповідається про творчі персоналії, що сприяли популяризації української художньої культури в світі.

Ключові слова: періодичне видання, мистецтвознавство, типологізація, наукові статті, культурологія, проблеми мистецтвознавчої науки.

Матолич Ирина Яремивна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна Университета Короля Даниила*

Особенности типологии современной искусствоведческой периодики Киева: основные проблемы и тенденции развития (часть 1)

Цель статьи заключается в исследовании особенностей классификации и характеристике отдельных современных искусствоведческих периодических изданий Киева. **Методология исследования**: в соответствии с поставленными задачами в статье применяются общенаучные методы и средства, соответствующие искусствоведческому и теоретико-культурному анализу. Решение поставленных вопросов осуществлено с использованием поисково-библиографического анализа, который предполагает изучение и систематизацию библиотечных фондов и системного, с помощью которого удалось проследить особенности классификации искусствоведческой периодики. **Научная новизна** заключается в исследовании и предложенной системе типологизации искусствоведческой периодики (визуальное искусство) на примере современных изданий Центральной Украины. **Выводы.** Результатом этой работы стала попытка исследовать и сделать выводы о состоянии

©Матоліч І. Я., 2020

и тематическим наполнении искусствоведческой периодики (визуальное искусство) на примере современных изданий Центральной Украины. Такие сборники являются основным источником новой информации о достижении искусствоведческой науки, главным средством, которое ускоряет усвоение научного прогресса. Для проведения качественно новых исследований искусствоведческой периодики сегодня необходимо сформировать четкую систему ее типологизации. Мы же предложили собственную, более полную систему типологизации современных искусствоведческих периодических изданий Киева и охарактеризовали их по типологическим признакам, а именно по месту издательства и форме собственности, тематике, периодичности, целевому назначению, объему, тиражу и тому подобное. Главными проблемами, которые поднимаются на страницах этих сборников, есть теоретические аспекты современного украинского искусствоведения, исторические периоды, когда наиболее интенсивно развивалось искусство, в частности искусство украинского зарубежья. Также освещаются неизвестные страницы искусства и культуры Украины, повествуется о творческих персоналиях, способствовавших популяризации украинской художественной культуры в мире.

Ключевые слова: периодическое издание, искусствоведение, типологизация, научные статьи, культурология, проблемы искусствоведческой науки.

Matolich Iryna, *candidate of art studies, associate professor of the department of design of University named after King Danylo*

Features of Typology of Kyiv's Modern Periodicals on Art Studies: Main Problems and Development Trends (part 1)

The purpose of the paper is to study the features of typology and to characterize Kyiv's modern periodicals on art studies. **Research methodology**: according to the set objectives, the general scientific methods and ways, corresponding to the art and theoretical cultural analyses, are used in the paper. The solution of the raised questions was carried out with the use of the search and bibliographic analysis, providing the study and systematization of the library collections and the systematic ones, which helped to observe the features of typology of the art periodicals. **The scientific novelty** is to study and suggest a system of typology for the art periodicals (visual art) on the example of Central Ukraine's modern editions. **Conclusions.** The outcome of the paper was to research and make the conclusions about the state and thematic content of the art periodicals (visual art) on the example of Central Ukraine's modern publications. Such collections are the main source of new information on the achievements of art science, the main way of speeding the absorption of scientific progress. To carry out the qualitatively new art researches it is necessary nowadays to form a clear system of typology. We have suggested our more complete system of typology of Kyiv's modern art periodicals and characterized them by some typological features, namely by place of publishing and ownership, subject, periodicity, purpose, volume, circulation, etc. The theoretical aspects of the Ukrainian contemporary art studies and the historical periods when art was developing the most, mainly the Ukrainian art abroad, are the main problems raised on the pages of these publications. The unknown pages of the Ukrainian art and culture are also highlighted, and the creative personalities who contributed to the promotion of the Ukrainian art culture in the world are presented.

***Keywords*:** periodical, art studies, typology, scientific papers, science of culture, problems of art science.

Актуальность темы исследования. Периодические издания выполняют важную функцию в нашем обществе. В частности, они углубляют эрудицию, формируют целостную мировоззренческую позицию, развивают аналитическое и художественно-образное мышление читателей, создают условия для развития личности и т. п. Сегодня названные издания не имеют четкой типологической модели. В контексте анализа современной искусствоведческой периодики открытым остается вопрос ее типологизации, ведь отсутствие единой универсальной методики и четких критериев определения типологической природы изданий замедляет процессы исследований медийного типа.

Анализ исследований и публикаций. Вопрос типологии современной искусствоведческой периодики является малоизученным. Едва ли не единственным, кто обращался к этой теме является Светлана Фиялко. В статье [17] исследовательница концентрируется на классификации искусствоведческих журналов, посвященных различным видам искусства. В частности, кроме изобразительного искусства, рассматривает журналы, приуроченные дизайну, архитектуре, театральному, музыкальному и киноискусству. Основное внимание автора обращено на интернет-журналы, меньше – на печатные. Что касается сведений о периодических изданиях – журналах, альманахах, научных сборниках, то материалов о них очень мало. Только имеем справку о годе основания, главном редакторе и тому подобное. О некоторых изданиях случаются небольшие статьи. В частности, об альманахе «Артания» [1, 7], «Изобразительное искусство» [6; 16], «Искусствоведение Украины» [19], «Народное творчество и этнография» [4; 5]. Однако, исследования, которое было бы специально посвященное особенностям типологии современной искусствоведческой периодики Киева (визуальное искусство), проведено не было.

Цель статьи заключается в исследовании особенностей классификации и характеристике современных искусствоведческих периодических изданий.

Изложение основного материала. За годы независимости Украины активизировались исследования национального искусства во всех его проявлениях. Наиболее распространенными среди всех искусствоведческих работ являются научные исследования и статьи, которые с определенной периодичностью появляются в специализированных печатных журналах, освещающих актуальные проблемы украинского искусствоведения. Это сборники научных трудов и периодические издания: журналы, ежегодники, альманахи, вестники.

У некоторых из них полностью искусствоведческое направление, у некоторых – соответствующая рубрика или раздел – «искусствоведение». Научные журналы выписывают, прежде всего, научные библиотеки, организации, ведущие научные разработки, а также крупные научные институции. Все издания, выходящие небольшим тиражом (200–300 экземпляров), периодически размещают в открытом доступе на официальном сайте библиотеки им. В. Вернадского, получая, таким образом, большой тираж. Именно там можно отыскать большинство периодических изданий. Это свидетельствует о том, что научное и творческое наследие ученых становится известным не только в Украине, но и в мире. Такой подход – один из оптимальных, поскольку украинское искусствоведение и культурология, как и современное искусство страны, являются частью мировых художественных и культурных процессов.

Современная искусствоведческая периодика представлена в информационном медиа-пространстве, прежде всего, журнальными изданиями. Они печатаются в крупнейших областных центрах нашего государства: Киеве, Харькове, Одессе, Днепре, Луганске, Львове, Ровно, Ивано-Франковске и других городах. Наше внимание привлекает искусствоведческая периодика Киева, где рассматриваются вопросы именно визуального искусства.

Для проведения качественно новых исследований искусствоведческой периодики сегодня необходимо сформировать четкую систему ее типологизации. В Википедии [12] представлена классификация по периодичности, формату, тематике, характеру. Мы же предложили собственную, более полную систему типологизации искусствоведческой периодики (визуальное искусство) на примере современных изданий Центральной Украины и охарактеризовали их по типологическим признакам, а именно по месту издательства и форме собственности, тематике, периодичности, целевому назначению, объему, тиражу и т. п.

В столице Украины – Киеве – печатается большое количество изданий по искусствоведческой проблематике. По месту издательства и форме собственности можем выделить журналы, издающиеся научными учреждениями, учебными заведениями, музеями и художественными союзами.

В первую очередь стоит рассмотреть искусствоведческую периодику, издающуюся по инициативе *научных учреждений*. Одно из древнейших искусствоведческих изданий – «Вестник Национальной академии наук Украины» – выходит ежемесячно еще с 1928 г. Главным редактором издания является известный ученый, академик НАН Украины Борис Патон. Здесь освещаются актуальные проблемы научной и общественной жизни, состояние и перспективы развития науки в Украине. В частности, публикуются выдержки из выступлений из зала заседаний Президиума НАНУ, новости в области технических инноваций, сведения о молодых и опытных ученых во всех отраслях науки, в частности искусствоведения. Так, на страницах вестника встречаются статьи об известных искусствоведах, членах-корреспондентах НАН Украины, академиках по случаю их юбилеев. Научные сотрудники названных научных структур, а также преподаватели, докторанты, аспиранты и студенты других учебных заведений публикуют на страницах журнала свои исследования. Резонансной стала опубликованная в вып. № 5/2013 статья акад. НАН Украины С. Павлюка «Украинская национальная культура в контексте современных глобализационных процессов», в которой автор на очередном отчетном докладе НАН Украины поднимает вопрос развития и сложного состояния украинского языка, культуры и академической науки на современном этапе [11, 63].

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины есть инициатором издания нескольких научных журналов: «Народное творчество и этнология», основанное еще в 1925 г. [4; 5, 4], «Студии искусствоведческие» [15], «Украинское искусствоведение: материалы, исследования, рецензии».

Весомым искусствоведческим изданием является сборник научных трудов «Украинское искусствоведение: материалы, исследования, рецензии», который выходит трижды в год с 1993 г. В этом издании рассматриваются проблемы теории и истории развития музыковедения, театроведения, киноведения, изобразительного искусства и архитектуры Украины и зарубежных стран в контексте мировой культуры. Главным редактором сборника также является А. Скрипник.

Здесь значительное внимание уделено специфике декоративного искусства как целостной системы мировоззрения этноса, развивающейся в сфере народного искусства, художественных промыслов и творчества художников-профессионалов. В статьях освещаются роль и значение народного искусства в системе духовной и материальной культуры, в формировании художественного ансамбля и предметной среды; взаимосвязь и взаимовлияние народного и профессионального искусства на разных исторических этапах; анализируются художественные стили и их интерпретация в народном искусстве; рассматриваются вопросы семантики и образности орнамента.

Также в научных статьях сборника раскрываются важные аспекты историко-культурных и художественных процессов, исследуется специфика отдельных явлений в различных отраслях украинского искусства. Характеризуется деятельность отдельных выдающихся художников в контексте их эпохи и развития творческих школ, в рамках которых они действовали.

В ежегоднике научных трудов Института культурологии Национальной академии искусств «Культурологическая мысль», издающемся с 2007 г., освещаются актуальные вопросы теории и истории культуры, этнокультурологии и культурной антропологии, музееведения, памятниковедения, прикладной культурологии, динамики мировой культуры и становления системы международных культурных связей украинского сообщества. Издание предназначено для научных работников, культурологов, искусствоведов, музейных работников, преподавателей, аспирантов и студентов.

Настоящим лидером в издательстве искусствоведческой периодики в Украине является Институт проблем современного искусства. Это научное учреждение издает несколько сборников, в частности «Искусствоведение Украины», «Художественные горизонты», «Современные проблемы художественного образования в Украине», «Современное искусство», «МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія» (рус. «Искусство, история, современность, теория»), «Художественная культура. Актуальные проблемы», «Современные проблемы исследования, реставрации и сохранения культурного наследия».

Рассмотрим сборник научных трудов ИПСМ Академии искусств Украины (АИУ) «Искусствоведение Украины», который выходит с 2000 г. Главный редактор издания – акад. М. Криволапов. Это профессиональное издание является сборником научных трудов украинских специалистов в области искусства. В нем профессионально освещаются и анализируются актуальные вопросы современного искусствоведения, архитектуры, культурологии, художественной культуры, применение новейших подходов в исследованиях и формировании общественного мнения в области художественного образования и искусства. Главным ориентиром журнала являются потребности общества в дальнейшем развитии украинской культуры. На страницах издания освещаются проблемы искусствоведческой науки, исследования в области теории и истории изобразительного искусства, музыки, театра, киноискусства, особенности художественного процесса [19, 5].

В первых выпусках журнала в основном были представлены киевские, иногда львовские и харьковские ученые, впоследствии «география» издания была значительно расширена, к нему присоединились авторы из других городов, в частности из Чернигова, Ивано-Франковска, Полтавы, Кривого Рога, Николаева, Каменца-Подольского, освещавшие темы и проблемы региональной специфики развития искусства. Большинство публикаций являются творчеством молодых ученых, аспирантов и студентов художественных учебных заведений. Сборник научных трудов АИУ за десятилетие своего существования занял почетное место среди научных изданий страны, выработал свой стиль и лицо и достойно представляет в украинском обществе как Академию искусств Украины, так и украинскую национальную искусствоведческую науку в целом [19, 5–6].

Также существует ряд изданий, печатающихся под руководством *высших учебных заведений*. Так по инициативе Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств выходят сборники научных трудов «Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры», «Искусствоведческие записки», а также альманах «Культура и современность».

Сборник научных трудов «Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры» виходит с 1999 года дважды в год, печатающийся на средства учреждения. Это специализированное издание Государственной аттестационной комиссии (ГАК) по философским наукам, искусствоведению, культурологии по направлениям: «Общетеоретические вопросы», «Проблемы культурологии: исторические и современные разведки», «Морально-этические проблемы современности», «Художественное творчество как объект эстетико-искусствоведческого анализа», «Философия культурно-художественного образования: современные методологии и

практики». Главным редактором сборника является доктор философских наук, проф. В. Чернец. Здесь освещаются результаты научно-исследовательской деятельности специалистов отрасли культуры и искусства, направленной на разработку научно-теоретических основ духовного развития Украины. То есть издание не является чисто искусствоведческим, а лишь содержит один из разделов, посвященный искусствоведческим вопросам. Раздел «Художественное творчество как объект эстетико-искусствоведческого анализа» в основном содержит статьи на темы музыкального, театрального и циркового искусств и значительно меньше публикаций на темы визуальных искусств. Среди последних отметим научные исследования Н. Булавиной и И. Пилипенко «Социальные аспекты современных художественных практик» (вып. 26/2011), Л. Заславской «Искусство декорирования украинских керамических мисок: традиции и современные тенденции» (вып. 29/2012).

В Киевском государственном лингвистическом университете издают альманах «Актуальные философские и культурологические проблемы современности», он выходит с 1997 г. дважды в год.

Сборники научных трудов Киевского национального университета культуры и искусств «Культура и искусство в современном мире» и «Вопросы культурологии» выходят ежегодно. Главным редактором обоих изданий является д-р педагогических наук М. Поплавский. Сборники похожи по названию и количеству главных разделов: «Теория и история культуры», «Искусствоведение». В них освещаются актуальные вопросы теории и истории украинской и мировой культуры, теоретические и творческие проблемы развития искусствоведения в современных условиях [8, 272–276].

Научные журналы и сборники научных трудов, так называемые «вестники» разных учебных заведений, в частности «Вестник Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств», «Вестник Киевского национального университета культуры и искусств», «Вестник Национальной академии наук Украины», являются профессиональными ГАКовскими изданиями.

«Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Искусствоведение» выходит с 1999 г. дважды в год. Главным редактором его также является д-р педагогических наук М. Поплавский. Издание посвящено проблемам искусствоведческого характера в области музыкального, изобразительного, декоративного искусства и хореографии.

Научный сборник «Украинская академия искусства» Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры выходит ежегодно с 1994 г. и является профессиональным изданием этого учебного заведения. В нем содержится информация о главных событиях в академии: учебный процесс факультетов и отдельных кафедр, летняя студенческая практика, выставочная деятельность, незабываемые имена известных деятелей заведения, а также художественная хроника, события и факты, происходящие здесь в течение текущего года. Кроме того, на страницах журнала публикуются статьи как молодых исследователей, так и авторитетных личностей в области науки.

Сборник научных трудов «Художественное образование: содержание, технологии, менеджмент» выходит в Киеве ежегодно с 2006 г. по инициативе Художественного института художественного моделирования и дизайна им. С. Дали. Главным редактором является доктор педагогических наук, профессор Валерий Орлов.

По инициативе Национального художественного *музея* Украины издается художественный журнал под названием «Музейный переулок». Первый номер журнала вышел в свет в 2004 г. Стиль и содержание этого журнала можно охарактеризовать как классические. Материалы чаще всего касаются мероприятий, проводимых именно музеями, или рассказывают о выдающихся деятелях украинского искусства. В частности, это статьи о жизненном и творческом пути не только современных украинских художников И. Марчука (вып. 1/2004), Д. Довбошинского (вып. 1/2006), И. Стефьюка, С. Савченко (вып. 2/2006), В. Бондаря, Н. Попова (вып. 1/2007), Б. Довганя, О. Минько (вып. 1/2009), А. Соколенко, Л. Медвидя (вып. 1/2011), но и иностранных: М. К. Эшера (Голландия), И. Рабузина (Хорватия) (вып. 1/2011) [18].

Література

1. Альманах «Артанія». *Образотворче мистецтво*. 1999. № 3-4. С. 15.

2. Бєломєсяцев А. Б. Архітектура Києва кінця XIX – початку XX ст.: Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини.* 2012. № 8. С. 7-24.

3. Булавіна Н. М. Мистецька критика в сучасних реаліях, або Голос позбавлених голосу. *Сучасне мистецтво*. 2008. № V. С. 175-181.

4. Василик С. М. «Народна творчість і етнографія» URL: http://nte.etnolog.org.ua/index.html. Загол. з екрана (дата звернення: 04.05.2018).

5. Дем'ян Г. Часопис змістовний, мужній, патріотичний (До 75-річчя «Народної творчості та етнографії»). *Народна творчість і етнографія.* 2000. № 4. С. 3-7.

6. Криволапов М. Про роботу редакції журналу «Образотворче мистецтво» періоду 1970–1980-х. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні.* 2013. № 8. С. 161-168.

7. Маричевська А. В. Калиновим мостом. *Артанія*. 2005. № 7. С. 1.

8. Михайлова Р. Д. Особливості образотворення в історичному жанрі XI – XVIII ст. *Культура і мистецтво*. 2013. № 13. С. 272-276.

9. Овсійчук В. А. Іван Франк. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2008. № 5. С. 163-171.

10. Орлов В. Ф. Художня освіта: зміст, технології, менеджмент: монографія. Київ: ООО «ТОНАР», 2015. 224 с.

11. Павлюк С. П. Українська національна культура в контексті сучасних глобалізаційних процесів. *Вісник НАН України*. 2013. № 5. С. 62-65.

12. Періодичне видання \ URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F#Види_періодичних_видань. Загол. з екрана (дата звернення: 12.05.2019).

13. Сидоренко В. Д. Вступ. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія.* 2008. № 8. С. 6-8.

14. Сидоренко В. Д. Переднє слово. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2004. № 1. С. 4-6.

15. Скрипник Г. А. «Студії мистецтвознавчі. Слово головного редактора» URL: http://sm.etnolog.org.ua/index.html. Загол. з екрана (дата звернення: 08.09.2015).

16. Степанишин Б. І. Читайте «Образотворче мистецтво». *Образотворче мистецтво.* 2002. № 3. С. 5.

17. Фіялка С. Б. Тематико-типологічна структура сучасних мистецтвознавчих журнальних видань. *Наукові записки Інституту журналістики.* 2013. Т. 50. С. 110-118.

18. Часопис «Музейний провулок» URL: http://namu.kiev.ua/ua/about/publications/chronicle.html Загол. з екрана (дата звернення: 02.09.2019).

19. Чебикін А. В. «Мистецтвознавство України» – десятирічний досвід видання. *Мистецтвознавство України.* 2009. № 10. С. 5-6.

20. Чепелик О. В. Парадигма змін у мистецькому освітньому процесі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні.* 2009. № 5. С. 208-219.

21. Чернець В. Г. Особливості взаємодії естетики і мистецтвознавства. *Вісник ДАКККіМ.* 2001. № 4. С. 25-30.

References

1. Artania Almanac. (1999). Obrazotvorche mystectvo, 3-4, 15 [in Ukrainian].

2. Bjelomjesjacev, A. B. (2012). Architecture of Kiev at the end of XIX - beginning of XX century: Theoretical and methodological preconditions and realities of architectural practice. Suchasni problemy doslidzhennja, restavraciji ta zberezhennja kuljturnoji spadshhyny, 8, 7-24 [in Ukrainian].

3. Bulavina, N. M. (2008). Artistic critique in contemporary realities, or Voice devoid of voice. Suchasne mystectvo, 3-4, 175-181 [in Ukrainian].

4. Vasy`ly`k, S. M. (2014). «Folk Art and Ethnography». Retrieved from http://nte.etnolog.org.ua/index.html [in Ukrainian].

5. Dem'jan, Gh. (2000). Magazine content, courageous, patriotic (To the 75th anniversary of «Folk creativity and ethnography»). Narodna tvorchistj i etnoghrafija, 4, 3-7 [in Ukrainian].

6. Kryvolapov, M. (2013). About the work of the editorial board of the Fine Arts magazine of the 1970-1980s. Suchasni problemy khudozhnjoji osvity v Ukrajini, 8, 161-168 [in Ukrainian].

7. Marychevsjka, A. V. (2005). The viburnum bridge. Artanija, 7, 1 [in Ukrainian].

8. Mykhajlova, R. D. (2013). Features of education in the historical genre of the XI - XVIII centuries. Kuljtura i mystectvo, 13, 272-276 [in Ukrainian].

9. Ovsijchuk, V. A. (2008). Ivan Frank. Khudozhnja kuljtura. Aktualjni problemy, 5, 163-171 [in Ukrainian].

10. Orlov, V. F. (2015). Art education: content, technology, management. Kyiv: Tonar [in Ukrainian].

11. Pavljuk, S. P. (2013). Ukrainian national culture in the context of modern globalization processes. Visnyk NAN Ukrajiny, 5, 62-65 [in Ukrainian].

12. Periodical publication. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F#Види_періодичних_видань [in Ukrainian].

13. Sydorenko, V. D. (2008). Introduction. MIST: Mystectvo, istorija, suchasnistj, teorija, 8, 6-8 [in Ukrainian].

14. Sydorenko, V. D. (2004). The front word. Khudozhnja kuljtura. Aktualjni problem, 1, 4-6 [in Ukrainian].

15. Skry`pny`k, G. A. (2015). Art Studies Studios. Editor's word. Retrieved from http://sm.etnolog.org.ua/index.html [in Ukrainian].

16. Stepanyshyn, B. I. (2002). Read «Fine Arts». Obrazotvorche mystectvo, 3, 5 [in Ukrainian].

17. Fijalka, S. B. (2013). Thematic and typological structure of contemporary art journal publications. Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky, 50, 110-118 [in Ukrainian].

18. Museum lane magazine Retrieved from http://namu.kiev.ua/ua/about/publications/chronicle.html [in Ukrainian].

19. Chebykin, A. V. (2009). «Art Studies of Ukraine» – ten years of experience of publishing. My`stecztvoznavstvo Ukrayiny`, 10, 5-6 [in Ukrainian].

20. Chepely`k, O. V. (2009). The paradigm of change in the artistic educational process. Suchasni problemy` xudozhn`oyi osvity` v Ukrayini, 5, 208-219 [in Ukrainian].

21. Chernecz`, V. G. (2001). Features of interaction of aesthetics and art criticism. Visny`k DAKKKiM, 4, 25-30 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2020
Прийнято до друку 24.04.2020

УДК 793. 38 (4-11) «18»
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221342

Цитування:
Оборська С. В. Художньо-естетичні та філософські засади арт-нуво. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 85-90.

Oborskaya S. (2020). Artistic and aesthetic and philosophical foundations of art nouveau. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 85-90 [in Ukrainian].

Оборська Світлана Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3148-6325
lychia0801@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ АРТ-НУВО

Мета статті – виявити вплив творчості японських митців періоду Едо та Мейдзі на формування художньо-естетичної та філософської основи стилю арт-нуво. **Методи дослідження**. Застосовано метод історизму (для вивчення специфіки стилю в контексті політичних та культурно-мистецьких процесів між Європою та Японією у другій половині XIX ст.); метод когнітивності (для дослідження специфіки індивідуальних творчих методів французьких митців); метод формально-стильового аналізу (для осмислення художньо-естетичних особливостей стилістики арт-нуво) та системний метод (для вироблення єдиних критеріїв класифікації художньо-естетичних та стильових особливостей японського мистецтва періоду Едо та Мейдзі, а також виявлення особливостей їх інтегрування в західноєвропейському соціомистецькому просторі). **Наукова новизна.** Досліджено вплив творчості японських художників К. Хокусая, К. Утамаро, С. Дзесіна, К. Гекушо та В. Сейтея на формування філософських та художньо-естетичних засад арт-нуво; розглянуто феномен «японізму» як джерело оновлення художньо-естетичного бачення світу в творчості провідних французьких митців кінця XIX – початку XX ст.; виявлено, що завдяки впливу японського мистецтва, стиль арт-нуво характеризується унікальними в західноєвропейському мистецтві принципами організації простору (трипланова побудова простору картин, роль незаповненого тла, фрагментарність та кадрування, збільшення деталей переднього плану, значна роль асиметрії, умовність побудови простору, змістове наповнення лінії, декоративний початок, відмова від глибини простору, умовність кольору) та домінуванням інсектоморфних мотивів. **Висновки.** Мистецький стиль арт-нуво пов'язаний з традиційними східноазійськими, особливо японським, мисленням, що нагадує «камі» в синтоїзмі та «оригінальне просвітлення» в дзен-будизмі, у визнанні екзистенційної цінності мікроскопічних організмів, що живуть на землі, і навіть неживих речей, як вода та каміння. У контексті не двоїстої естетики арт-нуво, звільненої від картезіанського дуалізму, бінарні протиставлення, як інтелект та емоції, культура та природа, раціональність та випадковість, порядок та хаос, добро та зло, чоловік та жінка поєднані в єдине ціле.

Ключові слова: арт-нуво, японізм, естетика, філософська основа, інсектоморфні мотиви.

Оборская Светлана Валентиновна, *кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Художественно-эстетические и философские основы арт-нуво

Цель статьи – выявить влияние творчества японских художников периода Эдо и Мэйдзи на формирование художественно-эстетической и философской основы стиля арт-нуво. **Методы исследования.** Применен метод историзма (для изучения специфики стиля в контексте политических и культурных процессов между Европой и Японией во второй половине XIX в.); метод когнитивности (для исследования специфики индивидуальных творческих методов французских художников); метод формально-стилевого анализа (для осмысления художественно-эстетических особенностей стилистики арт-нуво) и системный метод (для выработки единых критериев классификации художественно-эстетических и стилевых особенностей японского искусства периода Эдо и Мэйдзи, а также выявление особенностей их интегрирования в западноевропейском пространстве социального искусства). **Научная новизна.** Исследовано влияние творчества японских художников К. Хокусая, К. Утамаро, С. Дзесина, К. Гекушо и В. Сейтея на формирование философских и художественно-эстетических основ арт-нуво; рассмотрен феномен «японизма» как источник обновления художественно-эстетического видения мира в творчестве ведущих французских художников конца XIX – начала XX в.; обнаружено, что благодаря влиянию японского искусства, стиль арт-нуво характеризуется уникальными в западноевропейском искусстве принципами организации пространства (трипланового построение пространства картин, роль незаполненного фона, фрагментарность и кадрирование, увеличение деталей переднего плана, значительная роль асимметрии, условность построения пространства, содержательное наполнение линии, декоративное начало, отказ от глубины пространства, условность цвета) и доминированием инсектоморфних мотивов. **Выводы.** Художественный стиль арт-нуво связан с традиционным восточноазиатским, особенно японским, мышлением, напоминает «ками» в синтоизме и «оригинальное просветления» в дзен-буддизме, в признании экзистенциальной ценности микроскопических организмов, живущих на земле, и даже неодушевленных вещей как

©Оборська С. В., 2020

вода и камни. В контексте двойственной эстетики арт-нуво, освобожденной от картезианского дуализма, бинарные противопоставления, как интеллект и эмоции, культура и природа, рациональность и случайность, порядок и хаос, добро и зло, мужчина и женщина соединены в единое целое.

***Ключевые слова*:** арт-нуво, японизм, эстетика, философская основа, инсектоморфные мотивы.

***Oborskaya Svetlana**, Candidate of Arts, Associate Professor Kyiv National University Culture and Arts*

Artistic and aesthetic and philosophical foundations of art nouveau

The purpose of the article is to identify the influence of creativity of Japanese artists of the Edo and Meiji period on the formation of the artistic, aesthetic and philosophical foundations of the art nouveau style. **Research Methods**. The method of historicism is applied (to study the specifics of style in the context of political and cultural processes between Europe and Japan in the second half of the 19th century); cognitive method (to study the specifics of individual creative methods of French artists); the method of formal style analysis (to comprehend the artistic and aesthetic features of the Art Nouveau style) and the system method (to develop common criteria for classifying the artistic and aesthetic and style features of Japanese art of the Edo and Meiji period, as well as to identify the features of their integration in the Western European space of social art). **Scientific novelty**. The influence of the creativity of Japanese artists K. Hokusai, K. Utamaro, S. Dziesin, K. Gekusho and V. Seitei on the formation of the philosophical and artistic and aesthetic foundations of art nouveau is investigated; the phenomenon of Japaneseism is considered as a source of updating the artistic and aesthetic vision of the world in the work of leading French artists of the late XIX - early XX century; it was found that due to the influence of Japanese art, the art nouveau style is characterized by principles of space organization unique in Western European art (triplanic construction of the space of paintings, the role of an unfilled background, fragmentation and framing, increased foreground details, a significant role of asymmetry, the conventionality of space construction, and meaningful filling of the line , decorative beginning, rejection of the depth of space, conventionality of color) and the dominance of insectomorphic motifs. **Conclusions**. Art Nouveau's artistic style is associated with traditional East Asian, especially Japanese, thinking, reminiscent of kami in Shintoism and original enlightenment in Zen Buddhism, in recognizing the existential value of microscopic organisms living on the earth, and even inanimate things like water and stones . In the context of the dual aesthetics of art nouveau, freed from Cartesian dualism, binary opposites, like intellect and emotions, culture and nature, rationality and chance, order and chaos, good and evil, man and woman are combined into a single whole.

Key words: art nouveau, Japaneseism, aesthetics, philosophical basis, insectomorphic motifs.

Актуальність теми дослідження. Провідні загальносвітові тенденції соціомистецького простору початку XXI ст. засвідчують посилення інтеграційних міжкультурних процесів, що виявляється зокрема в тяжінні до органічного поєднання стилістичних елементів різноманітних художніх культур. У зв'язку з відродженням популярності мистецьких стилів початку XX ст., актуальним та доцільним, на нашу думку, є дослідження специфічних впливів японської художньої культури на формування західноєвропейського стилю арт-нуво, які, не дивлячись на географічну віддаленість, полярне світовідчуття та осмислення людини, мають точки дотику.

Мета статті – виявити вплив творчості японських митців періоду Едо та Мейдзі на формування художньо-естетичної та філософської основи стилю арт-нуво.

Аналіз досліджень і публікацій. Про специфіку формування та становлення художнього стилю модерн українськими та зарубіжними мистецтвознавцями написано багато ґрунтовних праць та наукових розвідок. Зокрема, аналізу взаємовпливу європейського модерну та традиційного японського мистецтва присвячена публікація Ю. Івашко «Японська культура як один з витоків європейського модерну»; деякі аспекти означеної тематики досліджували М. Жегал («Вплив художньої культури країн Далекого Сходу на європейський модерн: живопис, графіка»), Р. Саундлер («Мистецтво Японії: японський квітковий візерунок доби модерну з колекції Бостонського музею образотворчого мистецтва»), Д. Сілвермен («Арт-нуво у французькій політиці, психології та стилі») та ін. Проте, попри наявність значної кількості наукових розвідок, проблематика формування художньо-естетичних та філософських засад арт-нуво у контексті впливу творчості японських митців періоду Едо та Мейдзі лишається недостатньо висвітленою й потребує комплексного мистецтвознавчого дослідження та нового осмислення.

Виклад основного матеріалу. В західному суспільстві стиль арт-нуво починався як прояв осмислення кризи стосовно механізації, стандартизації та відчуження життя, що швидко розвивалося системою масового виробництва часів промислової революції. Походження його філософії – аналог напружених стосунків між інтелектом та емоціями. Арт-нуво походить від романтизму, репрезентуючи чуттєвість та природу, небачену інтелектом та індустріалізацією. Він зберігає більше, ніж возвеличення чуттєвості або природи, що вказує на поворотний момент у філософії, представлену модерновим гуманізмом.

Стиль арт-нуво був дуже тісно пов'язаний з новими розробками в образотворчому мистецтві, а

художники запозичували та передавали ідеї і методи один одному.

На думку М. Жегала, мистецтво, наприкінці XIX ст. набуває функції «рятівного початку». Арт-нуво сповідує рівнозначність та корисність всіх його видів, оскільки вони прославляють «єдину красу» – красу насолоди, якою радує та морально звеличує людину, тобто рятує його від духовної та фізичної загибелі. Дослідник стверджує, що саме цим пояснюється тогочасне бажання пізнати чужорідну та незвідану культуру. В процесі формування нового стилю в Європі неабияке значення мало чергове «відкриття» та захоплення європейцями східноазійським, а зокрема японським мистецтвом [1, 14].

Варто зазначити, що цьому посприяла зміна політичної ситуації в Японії. Надзвичайній популяризації творів мистецтва з бронзи, шовку, фарфору та особливо ксилографії укійо-е посприяло рішення сегуната Токугава від 1854 р., згідно якого Японія відкрила морські порти для міжнародної торгівлі з Заходом.

У 1868 р. закінчилося правління військової феодальної диктатури – японського сегунату, який існував у країні з кінця XII ст. і до влади прийшов молодий імператор Муцухіто. Він проголосив нові принципи національної політики – «П'ять пунктів імператорської клятви», останнім пунктом в якому проголошувалося, що «корисні знання будуть запозичуватися в усьому світі, і таким шляхом зміцнюватимуться основи імперії» [2, 31]. Часи правління імператора Муцухіто, відомі також як Мейдзі, – це доба «Освіченого правління»: було створено освітню систему в європейському стилі з особливим акцентом на науку та техніку.

У контексті впливу на західне мистецтво зауважимо, що оскільки Японія імпортувала європейські ідеї, японське мистецтво експортувалося в Європу, викликаючи неабиякий ажіотаж. Японський канон, який складався з творів таких майстрів як К. Хокусай (1760–1849 рр.) та К. Утамаро (1753–1806 рр.) – провідних художників укійо-е (напрям образотворчого мистецтва Японії), ілюстраторів та граверів періоду Едо, здійснив величезний вплив на європейських художників, зокрема, французьких імпресіоністів Е. Мане та К. Моне.

Вплив на творчість європейських митців японської культури був беззаперечний. Як стверджує Т. Ванатабе, японське мистецтво, особливо японські гравюри, стало широко розповсюдженим та популярним на Заході: «культ японського мистецтва – характерна риса 1870–1880-х рр., особливо у Франції та Англії» [14, 668].

У 1862 р. у Парижі на Рю де Ріволі відкрився магазина «La Porte Chinoise», що спеціалізувався на продажу різноманітних японських мистецьких виробів, у тому числі й прінтів укійо-е. Водночас у французькій пресі з'явилися статті, присвячені особливостям японської естетики, техніці живопису та традиційного народного мистецтва, що посприяло посиленню захоплення східноазійською культурою. Окрім того, в Парижі активно діяли японські арт-дилери, наприклад, Т. Хаясі та І. Харджуро.

У Франції стиль декоративного мистецтва, що характеризувався японською манерою, отримав у науковому вимірі назву «японізм» (уперше цей термін використали французькі мистецтвознавці Ж. Кларетті в книзі «L'Art Francais» та Ф. Бурті в праці «Japanisme: La Renaissance Literaire et Artistique» у 1872 р.). Провідні європейські художники позиціонували його як джерело оновлення художньо-естетичного бачення світу.

Під час найсильнішого впливу японського мистецтва на Європу формується новий художній стиль – арт-нуво, що характеризується органічними малюнками, заснованими переважно на рослинному та квітковому орнаменті – він утворюється шляхом згладжування форм в кольорових площинах, що визначаються використаням сильних контурів, а їх відмінною рисою є «хлистові» вигнуті лінії.

Вплив японського мистецтва відобразився не лише на появі в стилі арт-нуво асиметричних композицій, використанні європейськими художниками сильних діагоналей та силуетів, сміливих технологій фрагментування, подовжених графічних форматів, лінійної перспективи, новаторських кутів зору, квітчастих поверхнях та акценті на виразні декоративні мотиви, а перш за все на появі інсектоморфних мотивів. Різноманітні комахи, від метеликів до цикад, протягом тисячоліть були незмінною частиною в мистецтві Східної Азії. Натомість в Європі вони лише зрідка з'являлися в середньовічних рукописах, зазвичай як маргіналії (малюнки та записи на полях, що містили коментарі, трактування та здогадки з приводу фрагментів текстів або думок, викликаних ними) [10, 227]. У мистецтві XVII – першої половини XIX ст. інсектоморфні мотиви не користуються популярністю, проте тенденція швидко змінюється, коли японське осмислення комах у творах мистецтва стає доступним в Європі.

У Європі комахи мають негативну культурну конотацію, коріння якої, на думку науковців, знаходиться у Біблії [9, 184], натомість у Східній Азії, де природа є ключовим компонентом духовних практик, люди традиційно дивляться на комах значно позитивніше. Завдяки культурному обміну між Європейськими країнами та Японією, що надзвичайно посилився в 1870-х рр., стародавнє японське сприйняття комах

поєднується з європейською пристрастю до всього живого, посприявши появі так званого «золотого віку» інсектоморфних мотивів у стилі модерн.

Японський художник К. Секка, побачивши твори стилю модерн, під час свого візиту до Європи у 1901 р., стверджував, що стиль не новий, а є типовим японським [11, 76].

У процесі дослідження формування та розвитку стилістики арт-нуво акцентуємо на важливій ролі технічних новацій та діяльності провідних європейських науковців кінця XIX ст. Німецький дослідник природи та філософ, ключова постать в історії екології та теорії еволюції Е. Геккель (1834–1919 рр.), завдяки використанню потужних мікроскопів вивчив найдрібніші анатомічні особливості одноклітинних морських організмів та створив кілька колекцій декоративних наукових ілюстрацій (перша опублікована в 1862 р.). На думку Г. Фах-Бекера, Е. Геккеля перш за все цікавили аморфні, схожі на рослини тварини – медузи, кнідарії, радіолярії, а також водорості, корали та найпростіші організми, структури яких майже позбавлені прямих ліній [8, 56]. У 1899–1904 рр., на піку стилю арт-нуво, Е. Геккель завершує свій шедевральний твір – «Художні форми природи» («Kunstformen der Natur»), в якому проілюстрував також членистоногих, таких як трілобітов, морських скорпіонів, павукоподібних, ракоподібних та ін. Повага Е.Геккеля до всіх живих істот розвивалася паралельно з його моністичною філософією. Варто зазначити, що за Геккелем, монізм – проміжна ланка між релігією та наукою, еволюціонізм на площині всезагального філософського світосприйняття [3, 129], що має набагато більше спільного зі східноазійською культурою, аніж з європейськими релігійними традиціями, оскільки він «визнає єдину субстанцію у всесвіті, що є водночас Богом та природою» [7, 517].

Ілюстрації праці «Художні форми природи» сформували проекти, що вплинули на багатьох митців, наприклад, архітектора Р. Біне, який у своїй творчості надихався образами запозиченими з морської флори та фауни (передусім родиною радіолярій «Cyrtoidea»), а також надавав перевагу жукам-вусачам. У 1899 р., у процесі розробки проекту воріт східного входу Всесвітньої паризької виставки 1900 р., Р. Біне написав Е. Геккелю, що завдяки тривалому вивченню його праць, зміг зібрати «велику кількість мікроскопічних знахідок: радіолярії, мшанкі, гідроїдні поліпи та ін., які я з особливою ретельністю досліджував в художньому аспекті, в інтересах архітектури та орнаменту. В реалізації проекту монументальних робіт для всесвітньої паризької виставки все, від загальної композиції до найдрібніших деталей, було підказано вашими вишукуваннями» [4, 45]. У 1902 р. Р. Біне випускає альбом «Декоративні замальовки» («Esquisses Decoratives»)», з посвятою Е. Геккелю [5].

Варто зазначити, що багато художників-графіків арт-нуво створювали дизайнерські альбоми з орнаментальними мотивами, з метою надихання художників різних мистецьких галузей. На основі їх дослідження та аналізу можемо визначити специфіку розвитку та трансформації стилістики арт-нуво, а також виявити вплив японського мистецтва на творчість європейських митців кінця XIX – початку XX ст.

Одим із ранніх представників стилю модерн, живописцем та гравером Ж. Харбер-Дісом у 1886–1887 рр. видано альбом «Декоративні фантазії» («Fantaisies décoratives»), що вирізнявся наявністю великої кількості комах, створених, відповідно до світобачення японських художників, у взаємодії з довкіллям. На ілюстрації «Вивчення комах (шістнадцять мотивів)» зображена група різноманітних комах, що повзуть на листях однієї рослини. Акцент на взаємодії рослин та комах, а також нейтральний колір тла та згладжена перспектива нагадує гравюри на дереві сучасних художнику японських митців. Водночас превалювання спинних поз та величезне різноманіття комах в єдиній композиції, набагато більше нагадують наукову ілюстрацію Е. Геккеля. Натомість ілюстрація «Три мотиви для чайного сервізу» з цикадами безумовно засвідчує вплив японських мистецьких стилістичних традицій – поєднання японської вишуканості ліній з «відвертим відтворенням європейського життя квітів та тварин» [6, 105–107].

Зображення жуків у західноєвропейському мистецтві має тривалу історію, що продовжувалася і в XIX ст., натомість цикади – відмінні ознаки екзотичного східного дизайну. Взаємодія маленької комахи з великою рослиною на тонкому кольоровому тлі – типове для періоду Едо. Проте іноді японські художники вдавалися до новаторських експериментів, наприклад, С. Дзесін – гравер та лаковий майстер кінця періоду Едо та періоду Мейдзі. Тло у творі «Тиква на лозі з богомолом» нагадує стиль Утамаро – на першому плані показано предмет – замість того, щоб захопити настрій сцени, художник фокусується на форм богомола та тикви. Зменшення кольорової гами фокусує нариси комахи та рослини, що призводить до втрати деталей, але посилює відчуття ритму. Перспектива крупним планом привертає увагу до богомола завдяки фрагментарності лози – митець зображує її в нетиповому для художників Утамаро та Хокусая (періоду Едо) вигляді.

У творі «Цикада на листі» один із провідних

японських живописців періоду Мейдзі К. Гекушо зобразив рослину-хозяїна, розфарбувавши її двома відтінками зеленого кольору, натомість цикаду – помаранчевою, з зеленими та чорними вкрапленнями та ретельно продуманими і детально виписаними крилами. Традиційна ієрархія кольорів та деталей була змінена художником непропорційною кількістю уваги, яке він приділив маленькій комасі.

З часом суть стилю арт-нуво, від флори до ентомофауни, розширюється завдяки французькому художнику-дизайнеру М. Вернею, який у праці «Тварина в декорі» («L'animal dans la décoration», 1897 р.) [13] описав способи перетворення рослин або їх фрагментів на орнамент, металеву конструкцію, декоративний розпис, візерунок на шпалерах чи дивовижне мереживо. Окрім великої кількості традиційної декоративної флори та фауни, від водяних лілей до павичів, у книзі представлено ряд безхребтових – морські анемони, медузи, морські зірки, гребінці, наутілуси, креветки, різноманітні равлики та комахи. Серед останіх домінували бабки, метелики, цикади, жуки, мухи та коники. Наприклад, на одній з ілюстрацій – «Метелики та маки, нічне світло» (напівпрозорі емалі) – зображені метелики бражника розміром більше за птаха – їх зелені та сині крила майорять серед рожевих квітів на насиченому помаранчевому тлі; на першому плані – блідо-жовті павичі, які привертають набагато менше уваги за метеликів; малюнок тла включає зображення коників, декоративних птахів та жуків-лонгхорнів (вусачі) зі спіральними лапками та вусиками.

У 1901 р. М. Верней у співпраці з французьким графічним дизайнером Ж. Оріолем та чеським живописцем А. Мухою завершує роботу над книгою «Орнаментальні композиції» («Combinaisons ornementales»), до якої увійшов широкий спект мотивів, таких як віньєтки, квіткові гірлянди та пір'я павича. Графічні зображення метеликів домінують, наприклад, на одній з ілюстрацій великих бражників оточують невеличкі монохромні метелики. Як і попередня книга, «Орнаментальні композиції» складають стилізовані та модернізовані дизайни в надзвичайно спрощеній кольоровій гамі. Автори уникали деталей та зводили зображення комах до їх сутності, що відображало тенденції японських укійо-е періоду Мейдзі (1868–1912 рр.). На думку Т. Чайлда, М. Верней замінив «абсолютно відверте відтворення європейського життя квітів та рослин від Ж. Харбер-Діса непохитною «японською вишуканістю ліній» [6, 105–107]. У свою чергу, дизайнерські розробки рослин та тварин М. Вернея були включені до нової японської навчальної програми в 1902 р. [11, 78].

Як і в укійо-е, твори мистецтва стилю модерн характеризуються уникненням необґрунтованих деталей з метою показати сутність комахи за допомогою осмисленого використання елегентних ліній.

Видатний французький митець Е. Гале, відомий унікальними скляними вазами, часто використовував інсектоморфні мотиви, стилізовані під японські. Д. Сілвермен стверджує, що японське мистецтво здійснило найбільший стилістичний вплив на зрілу творчість Гале, хоча й на ранніх вазах майстра, поруч із підписом є надпис «alla japonica» [12, 78]. Зображення бджіл у стилі Едо зустрічаємо на одній з ранніх ваз Е. Гале, створеної в 1890 р. – декор сповнено ритмом, від стилізованих ліній та крапок квітів, до сегментів тіл бджіл та вен на їх крилах, до майже відстороненого сотоподібного орнаменту, що заповнює верхній простір. Скло медового відтінку акцентовано більш темними кольорами, особливо на квітах та стеблах; деякі соти також затемнені, що вказує на активність у «вулику». Натомість «Жовта ваза з бджолами», створена на межі XIX–XX ст., демонструє вплив на творчість Е. Гале раннього мистецтва періоду Мейдзі – на тлі сотового малюнку зображені бджоли на квітах; перспектива крупним планом, що нагадує роботи японських художників-живописців В. Сейтея (з 1878 р. працював у США та Європі, зокрема в Парижі) та С. Дзесіна (відомого новаторством у лаковому мистецтві), передусім привертає увагу до бджіл. На думку Д. Сілверман, їх монохромне забарвлення, що нагадує В. Сейтея, підкреслює віру Е. Гале в природну єдність, перегукуючись зі східноазійською філософією та натуралістичним монізмом Е. Геккеля [12, 123].

На основі мистецтвознавчого аналізу творчості французьких художників 1885–1910 рр. виявлено, що характерні мистецькому стилю арт-нуво художньо-естетичні та філософські засади включають принципи запозичені зі східноазійського, зокрема японського, мистецтва і базуються на розширенні творчого простору, у зв'язку з новаторським для європейців філософським осмисленням світу, пошуками нових відношень між людиною та природою.

Наукова новизна. Досліджено вплив творчості японських художників К. Хокусая, К. Утамаро, С. Дзесіна, К. Гекушо та В. Сейтея на формування філософських та художньо-естетичних засад арт-нуво; розглянуто феномен «японізму» як джерело оновлення художньо-естетичного бачення світу в творчості провідних французьких митців кінця XIX – початку XX ст.; виявлено, що завдяки впливу японського мистецтва, стиль арт-нуво характеризується унікальними в західноєвропейському мистецтві принципами організації простору (трипланова

побудова простору картин, роль незаповненого тла, фрагментарність та кадрування, збільшення деталей переднього плану, значна роль асиметрії, умовність побудови простору, змістове наповнення лінії, декоративний початок, відмова від глибини простору, умовність кольору) та домінуванням інсектоморфних мотивів.

Висновки. Мистецький стиль арт-нуво пов'язаний з традиційними східноазійськими, особливо японським мисленням, що нагадує «камі» в синтоїзмі та «оригінальне просвітлення» в дзен-будизмі, у визнанні екзистенційної цінності мікроскопічних організмів, що живуть на землі, і навіть неживих речей, як вода та каміння. У контексті не двоїстої естетики арт-нуво, звільненої від картезіанського дуалізму, бінарні протиставлення, як інтелект та емоції, культура та природа, раціональність та випадковість, порядок та хаос, добро та зло, чоловік та жінка, возводяться як єдине ціле.

Література

1. Жегал М. Д. Воздействие художественной культуры стран Дальнего Востока на европейский модерн: живопись, графика : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 / Российская академия художеств. Москва, 1999. 22 с.

2. Історія Японии / отв. ред. А. Е. Жуков. Т. 2. 1868–1998. Москва : Институт востоковедения РАН, 1998. 703 с.

3. Креймер М. А. Эрнст Геккель и экология. Вестник Сибирского государственного университета геосистем и технологий. 2013. № 4 (24). С. 126–141.

4. Binet R. From nature to form. Prestel, London : Prestel Publishing, 2007. 96 p.

5. Binet R. Esquisses décoratives. Paris : Librairie centrale des beaux-arts, 1902. 142 p. URL : https://archive.org/stream/EsquissesdeYcor00Bine#page/n17/mode/2up (дата звернення : 10.09.2019).

6. Child T. Jules Auguste Habert-Dys. Art Amateur. 1884. Vol. 10. pp. 105–107. URL : https://archive.org/details/jstor-25628121/page/n3 (дата звернення : 10.09.2019).

7. Dayrat B. The roots of phylogeny: how did Haeckel build his trees? Systematic Biology. 2003. Issue 52 (4). pp. 515–527. DOI: 10.1080/10635150309310.

8. Fahr-Becker G. Art Nouveau / transl. from the Germ.: P. Aston, R. Chitty, K. Williams. Cologne : Könemann, 1997. 425 p.

9. Kritsky G. The insects and other arthropods of the Bible: the New Revised Version. American Entomologist. 1997. Issue 43 (3). pp. 183–188.

10. Nazari V. Chasing butterflies in medieval Europe. Journal of the Lepidopterists' Society. 2014. Issue 68. pp. 223–231.

11. Saunders R. Le Japon artistique: Japanese floral pattern design in the Art Nouveau era from the collection of the Museum of Fine Arts, Boston. San Francisco : Chronicle Books, 2010. 128 p.

12. Silverman D. Art nouveau in fin-de-siè-cle France politics, psychology, and style. Berkeley, CA : University of California Press, 1992. 415 p.

13. Verneuil P. M. L'Animal dans la Décoration. Paris : Librairie Centrale des Beaux Arts, 1897. 60 p.

14. Watanabe T. The Western image of Japanese art in the late Edo period. Modern Asian Studies. 1984. Issue 18. pp. 667–684.

References

1. Zhegal, M. D. (1999). The Impact of the Artistic Culture of the Far East on European Art Nouveau: Painting, Graphics. Abstract of Ph.D. dissertation. Russian Academy of Arts. Moscow [in Russian].

2. Zhukov, A. E. (1998). History of Japan. Vol. 2. 1868–1998. Moscow: Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences [in Russian].

3. Kramer, M. A. (2013). Ernst Haeckel and ecology. Bulletin of the Siberian State University of Geosystems and Technologies, no. 4 (24), pp. 126–141 [in Russian].

4. Binet, R. (2007). From nature to form. London : Prestel Publishing [in English].

5. Binet, R. (1902). Esquisses décoratives. Paris : Librairie centrale des beaux-arts. Available at : https://archive.org/stream/EsquissesdeYcor00Bine#page/n17/mode/2up [in French].

6. Child, T. (1884). Jules Auguste Habert-Dys. Art Amateur, Vol. 10, pp. 105–107. Available at : https://archive.org/details/jstor-25628121/page/n3 [in English].

7. Dayrat, B. (2003). The roots of phylogeny: how did Haeckel build his trees? Systematic Biology, Issue 52 (4), pp. 515–527. DOI: 10.1080/10635150309310 [in English].

8. Fahr-Becker, G. (1997). Art Nouveau. Cologne : Könemann [in English].

9. Kritsky, G. (1997). The insects and other arthropods of the Bible: the New Revised Version. American Entomologist, Issue 43 (3), pp. 183–188 [in English].

10. Nazari, V. (2014). Chasing butterflies in medieval Europe. Journal of the Lepidopterists' Society, Issue 68, pp. 223–231 [in English].

11. Saunders, R. (2010). Le Japon artistique: Japanese floral pattern design in the Art Nouveau era from the collection of the Museum of Fine Arts, Boston. San Francisco : Chronicle Books [in English].

12. Silverman, D. (1992). Art nouveau in fin-de-siè-cle France politics, psychology, and style. Berkeley, CA : University of California Press [in English].

13. Verneuil, P. M. (1897). L'Animal dans la Décoration. Paris : Librairie Centrale des Beaux Arts [in French].

14. Watanabe, T. (1984). The Western image of Japanese art in the late Edo period. Modern Asian Studies, Issue 18, pp. 667–684 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.04.2020
Прийнято до друку 12.05.2020

УДК [78.7.034] (410.1)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221343

Цитування:
Соколова А. В. Феномен придворної маски у творчості англійського поета і драматурга Бенджаміна Джонсона. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 91-96.

Sokolova A. (2020). The phenomenon of the court Masque in the creativity of English poet and playwright Benjamin Johnson. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 91-96 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Національної музичної академії
імені А. В. Неждановой
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4841-6342
asmoonlux@gmail.com

ФЕНОМЕН ПРИДВОРНОЇ МАСКИ У ТВОРЧОСТІ АНГЛІЙСЬКОГО ПОЕТА І ДРАМАТУРГА БЕНДЖАМІНА ДЖОНСОНА

Мета дослідження лежить в аналізі творчості англійського придворного драматурга і поета Б. Джонсона, визначенні місця, специфічних особливостей і принципів драматургії в Масках Б. Джонсона. **Методологія дослідження** передбачає єдність таких методологічних підходів, як системно-історичний та порівняльний метод аналізу. Системно-історичний метод дозволяє простежити основні етапи творчості драматурга Б. Джонсона. Порівняльний метод застосовується до виявлення характерної специфіки Масок Б. Джонсона та основних принципів драматургії. **Наукова новизна** полягає в спробі осмислення творчої діяльності Б. Джонсона і визначення причин розквіту жанру Масок, який збігся з періодом роботи Б. Джонсона як придворного драматурга при королівському дворі Стюартів. **Висновки.** Завдяки таланту Б. Джонсона Маска досягає свого розквіту. Виявлено, що сюжети Масок, складених і поставлених на сцені Уайт-Холла Б. Джонсоном були пов'язані з античною тематикою, фольклором і сучасними англійськими сюжетами. Середньовічна алегоричність, що властива раннім Маскам епохи Тюдорів в Англії, трансформуються в форму, якій притаманна тонка поезія, інтелектуальний діалог, аристократичний танець і музика, що увібрала в себе кращі традиції французької та італійської музичної культури. Маски Б. Джонсона є закінченими, цілісними музично-театралізованими виставами.

***Ключові слова*:** творчість Б. Джонсона, придворний жанр Маска, Антимаска, розквіт, сатирична комедія, алегорія.

***Соколова Алла Викторовна**, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологи Национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Феномен придворной Маски в творчестве английского поэта и драматурга Бенджамина Джонсона

Цель исследования заключается в анализе творчества английского придворного драматурга и поэта Б. Джонсона, в выявлении жанровых особенностей и принципов драматургии в структуре музыкально-театрализованных представлениях Масок, сочиненных Б. Джонсоном. **Методология исследования** предполагает единство таких методологических подходов как системно-исторический и сравнительный метод анализа. Системно-исторический метод позволяет проследить основные этапы творчества драматурга Б. Джонсона. Сравнительный метод применялся к выявлению жанровых особенностей Масок Б. Джонсона и основных принципов драматургии жанра. **Научная новизна** заключается в попытке осмысления творческой деятельности Б. Джонсона и определении причин расцвета жанра Масок, который совпал с периодом работы Б. Джонсона в качестве придворного драматурга при королевском дворе Стюартов. **Выводы.** Благодаря таланту Б. Джонсона, Маска достигает своего расцвета. Выявлено, что сюжеты Масок, сочиненных и поставленных на сцене Уайт-Холла Б. Джонсоном, были связаны с античной тематикой, фольклором и современными английскими сюжетами. Средневековая аллегоричность, свойственная ранним Маскам эпохи Тюдоров в Англии, трансформируются в форму, которой присуща тонкая поэзия, интеллектуальный диалог, аристократический танец и музыка, вобравшая в себя лучшие традиции французской и итальянской музыкальной культуры. Маски Б. Джонсона являются законченными, цельными музыкально-театрализованными представлениями.

***Ключевые слова*:** творчество Б. Джонсона, придворный жанр Маска, расцвет, Антимаска, сатирическая комедия, аллегория.

***Sokolova Alla**, PhD, (Candidate of Pedagogical Sciences),Senior Lecturer, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

The phenomenon of the court Masque in the creativity of English poet and playwright Benjamin Johnson

The purpose of the study is to analyze the work of the English court playwright and poet B. Johnson, to identify the genre features andprinciples of dramaturgy in the structure of the musical-theatrical performances of Masques composed by

© Соколова А. В., 2020

B. Johnson. **The research methodology** assumes the unity of such methodological approaches as a system-historical and comparative analysis method. The system-historical method allows us to trace the main stages of the work of the playwright B. Johnson. The comparative method was applied to identify the genre features of B. Johnson's Masques and the basic principles of the genre's dramaturgy. **Scientific novelty** lies in an attempt to comprehend B. Johnson's creative activity and determine the reasons for the flourishing of the Masques genre, which coincided with the period of B. Johnson's work as a court playwright at the Stuart's royal court. **Conclusions.** Thanks to the talent of B. Johnson, the Masque reaches its peak. It was revealed that the plots of Masques composed and staged on the White Hall stage by B. Johnson were associated with ancient themes, folklore and contemporary English plots. Medieval allegorism, characteristic of the early Tudor Masques in England, is being transformed into a form that is characterized by subtle poetry, intelligent dialogue, aristocratic dance and music, incorporating the best traditions of French and Italian musical culture. B. Johnson's Masques are complete, integral musical theatrical performances.

***Key words*:** B. Johnson's creativity, court Masque, heyday, Anti-masque, satirical comedy, allegory.

Актуальність теми дослідження. Бенджамін Джонсон був привілейованим придворним поетом і письменником при англійському королівському дворі династії Стюартів. Як і В. Шекспір, Б. Джонсон був поетом від народження. Але, на відміну від «короля театральних підмостків» В. Шекспіра, з яким постійно порівнювали Б. Джонсона, він не працював в театрі, але досяг успіху на ниві придворного поета, історика, філолога і ритора. Його талант був різноманітний: Б. Джонсон залишив нащадкам «Англійську граматику», розповідь про історію Карфагена, переклади Горація і колекцію заміток і роздумів про державне управління. В цілому, внесок Б. Джонсона в придворні розваги королівського двору Стюартів був воістину величезним.

Творчість Б. Джонсона викликає інтерес у дослідників з різних країн, оскільки проливає світло на історію англійської літератури, політичної системи Англії в першій половині XVII століття, специфічних особливостей жанру Маски, музичної культури Англії епохи династії Стюартів як невід'ємної частини культури Європи. Однак у вітчизняній літературі творчість англійського письменника та поета Бенджаміна Джонсона залишається маловивченим об'єктом дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Інтерес дослідників до творчості Б. Джонсона розвивався хвилеподібно від століття до століття. У XVIII столітті творчу спадщину Б. Джонсона віднесли до малозначущих. Однак, в XX столітті стався сплеск інтересу до епохи Відродження в Англії. К. Херфорд, Персі Сімпсон та Евелін Сімпсон присвятили свої монументальні дослідження творчості Б. Джонсона, його життєвому шляху, кар'єрному злету і падінню.

Дослідник Т. С. Еліот в рецензії на «Літературний додаток до Таймс» від 13 листопада 1919 року високо оцінив талант Б. Джонсона. Джеймс Джойс в своїх роботах називав Б. Джонсона одним з чотирьох авторів, з чиїми блискучими роботами він всебічно ознайомився. До вивчення Масок Б. Джонсона зверталися М. Батлер, Б. Равелхофер, Б. Левальски, Д. Оргел. Англійський драматург і сценарист Пітер Барнс в XX столітті адаптував кілька п'єс Б. Джонсона для радіо постановок. Таким чином, творчість Б. Джонсона отримала заслужене визнання у сучасників.

Мета дослідження лежить в аналізі творчості англійського придворного драматурга і поета Б. Джонсона, визначенні місця, специфічних особливостей і принципів драматургії в Масках Б. Джонсона епохи Стюартів.

Виклад основного матеріалу. Б. Джонсон писав не тільки п'єси, різноманітні за змістом, але і збірники блискучих віршів, серед яких найбільш відомі вірші приурочені до певних подій життя автора, це «Пісочний годинник», «Моя перша дочка», «Моєму першому синові» — проникливому розповіді про почуття батька, який втратив семирічного сина.

Значна частина його поезії була написана в короткій, добре відточеній, ліричній формі. Його ліричний стиль — простий і бездоганний, але в той же час являє собою вершину професіоналізму і майстерності.

Б. Джонсон вдало балансував між королівським двором, театром і лондонською друкарнею. У театрі дві трагедії, поставлені за п'єсами Б. Джонсона, стали провальними. Невдача не зламала дух Б. Джонсона і незабаром він створює ряд сатиричних комедій для королівського двору, написаних за структурою і сучасних за змістом, незважаючи на домінування античної тематики.

Початок стрімкого розквіту кар'єри Б. Джонсона згодом зайняв місце провідного придворного поета і драматурга при королівському дворі, збігається з датою вступу Короля Якова I на англійський престол. Час правління Якова I доводиться на стрімкий розквіт жанру Маски, яка за художньою цінністю, сценічними ефектами, майстерністю хореографії, розкішністю костюмів перевершила всі інші розваги при королівському дворі. Кар'єра поета фактично завершилась в 1634 році [12].

Інтерес до придворної Масці часів Короля Якова I вийшов за межі кордонів Англії завдяки участі у виставах іноземних послів з

континентальної Європи.

Протягом наступних тридцяти років Б. Джонсон склав не менше двадцяти Масок, причому кількість написаних ним придворних Масок було значно більше, ніж кількість Масок, які склали всі його разом узяті конкуренти. Королівський двір і англійські аристократи вимагали нових модних п'єс, драматурги працювали вдень і вночі [12].

Багато Масок Б. Джонсона були написані в жанрі сатиричної комедії. До творів, що належать до ранньої творчості Б. Джонсона, можна віднести написані ним, у вигляді невеликих за розміром, поем-привітань для Королеви Анни Датської і принца Генріха, яка відвідала Сера Роберта Спенсера в Нортгемптонширі в червні 1603 року. Б. Джонсон склав п'ять Масок для графа Солсбері, «Маску Лорда Хея» для французького посла, герцога Бекінгема і графа Ньюкасла [11].

Твір сценаріїв для Масок, які ставилися не на сцені королівського палацу Уайт-Холла, а в будинках англійської аристократії, складно було назвати престижними, проте Маски Б. Джонсона швидко стають значущими подіями, незалежно від того, де вони були поставлені.

Протягом наступних п'ятнадцяти років багато які з найвідоміших п'єс Б. Джонсона, такі як «Вольпоне» (Volpone), «Епісін або Мовчазна жінка» (Epicoene, or the Silent Woman), «Алхімік» (The Alchemist), «Варфоломіївський ярмарок» (Bartholomew Fair) та «Чорт виставлений ослом» (The Devil is an Ass), були поставлені на королівській сцені [12, 84-91].

У 1616 році Б. Джосону була призначена значна пенсія в розмірі 100 фунтів стерлінгів на рік, а в 1619 році Б. Джонсон отримав почесний ступінь в Оксфорді. Згодом його часто називали першим поетом-лауреатом Англії.

Ширилося коло шанувальників і друзів Б. Джонсона, які іменували себе не інакше як «плем'я Бена». Серед його послідовників були відомі аристократи, а також письменники, в тому числі Роберт Геррік, поет, представник поетичної школи «поетів-кавалерів» Річард Лавлейс, сер Джон Саклінг, придворний поет і драматург, Джеймс Хауелл, англо-валлійський історик і письменник та Томас Кері, поет та дипломат. [11].

П'єси Б. Джонсона, які ставилися при королівському дворі в жанрі придворної Маски (вистави, що включають акторську гру, танці, спів, інструментальну музику, сценічні ефекти, і нарешті розкішні костюми, важливою частиною яких були такий предмет, як маски), враховували інтереси різних угрупувань королівського двору, а також виконували примирливу функцію, допомагаючи вирішувати конфлікти, що виникають як серед членів королівської сім'ї, так і серед придворної знаті.

Завдяки тісній творчій взаємодії з Б. Джонсоном, Королева Анна Датська зміцнила свій авторитет, підриваючи патріархальні традиції англійського суспільства і гендерні підвалини королівського двору.

Бен Джонсон серйозно ставився до текстів для Масок, намагаючись створити «твір, текст якого не прив'язаний до сценічних ефектів, декорацій або костюмів» [12, 90]. Маски, наприклад, часів Єлизавети I розглядалися як «цілком літературний і драматичний твір», або як «значною мірою хореографічний і театральний» [12, 87]. Б. Джонсон прагнув об'єднати поетичні, музичні та видовищні елементи в єдине ціле і підняти жанр Маски до висот справжнього мистецтва.

Бен Джонсон швидко стає основним постачальником нескінченних уявлень королівських Масок та інших придворних розваг.

Згодом відомий дослідник придворної Маски Барбара Левальскі відзначала, що розуміння Б. Джонсоном структурної будови придворної Маски, в якій культивувалися лише одна з складової Маски — поезія, було близьким королівському двору Короля Якова I Стюарта, однак королівський двір Короля Карла I вважав за краще виставу Масок, з дотриманим балансом всіх її складових [8].

У порівнянні з багатьма відомими поетами і драматургами того часу, у Б. Джонсона була яскрава кар'єра. І хоча право написання першої Маски «Дванадцята ніч» (з алегорією, танцями, музикою але фактичною відсутністю наскрізного розвитку), представленою в королівському дворі 8 січня 1604 року з нагоди коронації Якова I, перейшла до одного з головних конкурентів Б. Джонсона — Семюелу Деніелу, відомому при дворі поетові і історику, вже в січні 1604 року, Королева Анна Датська доручила Б. Джонсону написати «Маску темряви» [3].

Королева Анна Датська стала не тільки замовником даного спектаклю, а й генератором ідеї, запропонувавши Б. Джонсону свою тему — п'єсу, в якій братимуть участь актори із загримованими під колір негритянської шкіри обличчям і руками.

«Маска темряви» займає окреме місце в творчості Б. Джонсон та І. Джонса, які співпрацювали разом вперше. Б. Джонсон, що привніс в «Маску темряви» цілісність конструкції і драматизм, І. Джонс — художньо - образотворчий елемент. Сам король Яків I був присутній на виставі, в якій на сцені грали Королева Анна Датська і кілька її фрейлін, загримованих під темношкірих. Відзначимо, що загримований Б. Джонсон також брав участь у виставі. «Маска темряви» була успішною з

багатьох причин. Перш за все вистава буяло спецефектами: морська машина, яка домагалася зобразити хвилювання на морі, гігантський снаряд у вигляді перламутровою раковини, що пливе по океану в пошуках землі та інші.

Архітектурна винахідливість І. Джонса була очевидною і створило прецедент для створення перспективних декорацій у всіх наступних уявленнях Масок. «Маска темряви» — одна з небагатьох Масок, метою якої було не прославляння короля, не споглядання достоїнств аристократичної знаті, не пропаганда стабільності та порядку, яку представляла монархічна система, а твердження переваги білої європейської цивілізації над цивілізацією темношкірих, незважаючи на мирне існування нечисленних жителів Англії з чорним кольором шкіри і корінних англійців, а також зміцнення статусу Королеви [10].

У «Масці темряви» Б. Джонсон вперше вводить так звану Антимаску — своєрідний контрастний пролог до основної частини Маски.

Своїм нововведенням Б. Джонсон надає жанру друге дихання. Б. Джонсон називає Антимаску «помилковою маскою», форма Антимаски або «Помилкової маски» дозволила Б. Джонсону досягти цілісності усієї вистави. До початку XVII століття королівський двір втомився від вічного ходу Богів, античних героїв та інших алегоричних персонажів, які монотонно змінювали один одного в придворних розвагах.

Введена Б. Джонсоном Антимаска, спочатку внесла в структуру Маски небезпечний і деморалізуючий відтінок. Однак в той же самий час Антімаска надала вишуканій, елегантній і елітарній Масці не властиві їй риси і специфічні особливості, що ніколи раніше не були використовувані — елемент бутафорії, гротеску, пародії, абсурду і хаосу. Антімаска представляла собою строкату, по відношенню до основної частини придворної Маски, форму і забезпечувала їй безконфліктне вирішення [2, 110; 5,76].

Антимаска виправдовувала своє існування лише в тому випадку, коли її основне завдання зводилася до глибинного розуміння добродіяння Короля і його придворних, показаної в цій Масці. У Антімасці домінував хаос, збірний образ Лорда Місруле (традиція «перетворення» простолюдина в лорда в день Дурня), якого в кінцевому підсумку виганяли зі сцени, з тим щоб справедливість восторжествувала.

Ядром Антимаски був танець, ймовірно, запозичений з сюжетів італійських карнавалів, різдвяних фестивалів династії Тюдорів, але ідея гротескного комічного танцю могла бути запозиченою у придворного французького балету, в якому французький король часто виступав в образі п'яниці, злодія чи шахрая, що не соромлячись свого образу. Така жалюгідна роль короля носила символічний характер: до кінця вистави французький король перетворювався і показував себе глядачам в своєму справжньому велич [2]. У більшості випадків Антимаска була німим поданням, лише в рідкісних випадках танець розбавлявся коротким діалогом або піснею комічного змісту. Однак атмосферность і барвистість Антимаски іноді затьмарювала безпосередньо Маску, а танцюристи-професіонали розгортали перед глядачами чудове видовище, гідне королівської сцени. Антімаска Б. Джонсона виступала в якості відсутньої ланки, яке дозволило досягти цілісності драматургії жанру.

У наступні кілька десятиліть Б. Джонсон пише близько двадцяти різдвяних Масок. Геній Б. Джонсона був повністю розкритий в Масках «Вольпоне» або «Лиса» (1606 рік) — блискучій сатиричній комедії, яку майстер склав в гранично стислий термін — за 5 тижнів. Комедія була сприйняла придворною знаттю Англії з величезною прихильністю. Цікаво відзначити, що всі головні персонажі — тварини, назви яких звучать на італійській мові. Так, Вольпоне — хитра лисиця, а Вольторе — хижий стерв'ятник [1].

Наступна комедія Б. Джосона «Epicoene», або «Silent Woman» (1609 рік) — складна інтрига, побудована навколо гротескного персонажа, що ненавидить шум і галасливі компанії.

У Масці «Алхімік», написаній в 1610 році, за сюжетом на перший план виходили людські пороки — лицемірство і жадібність. У сюжетній лінії «Ярмарок Варфоломія» (1614 рік), на відміну від інших творів Б. Джонсона, не плетуться мережі тонкої і складної інтриги. Навпаки, сюжет даного твору демонструє багату колекцію різноманітних характерів головних персонажів.

До кінця 1615 року відносини Б. Джонсона та І. Джонса зіпсовані, остаточний розрив відбувся у 1619 році, коли Джонсон повідомив Вільяму Драммонду, який вів записи своїх бесід з Беном Джонсоном, що назвав би найбільшого лиходія в світі ім'ям Ініго.

Після повернення з Шотландії Б. Джонсон був знову сповнений сил і творчих ідей. У 1621 році у світ виходить нове дітище Б. Джонсона — невелика і химерна Маска «Вісті з Нового світу, відкритого на Місяці» [12].

Маска «Циганські метаморфози» (The Gypsies Metamorphosed) була написана Беном Джонсоном і композитором Ніколасом Ланье та вперше поставлена 3 серпня 1621 року. «Циганські метаморфози» — одна з культових Масок Б. Джонсона, яка ставилася на сцені банкетного залу в Уайт-Холі тричі на особисте

прохання короля Якова I. Маска «Циганські метаморфози» з'явилася не тільки вершиною майстерності генія Б. Джонсона, але і тонким, вичерпним дослідженням циганської мови і манер, що само по собі стає дивним відкриттям для аристократичної публіки Англії.

«Маска Авгура» (The Masque of Augurs), створена Б. Джонсоном спільно з композиторами Альфонсом Феррабоско, Ніколасом Ланье та дизайнером Ініго Джонсом в 1622 році принесла її творцям славу і шанування. «Маска Авгура» розкрила талант Б. Джонсона з несподіваного боку, він постає в образі тонкого, вразливого і чутливого лірика-поета.

Маска «Чудові острови і їх союз» (The Fortunate Isles and Their Union) складена Б. Джонсоном в 1625 році, тобто за кілька місяців до смерті Короля Якова I. Таким чином Маска завершує епоху правління одного з перших королів династії Стюартів. Маска «Чудові острови і їх союз» містить одну з найбільш прекрасних пісень, яка коли-небудь звучала на королівській сцені, по красі звучання вона перевершувала «мисливський хор» з Масці Б. Джонсона – «Час, який відстоює себе і свої почесті» (Time Vindicated to Himself and to his Honours) [12].

Б. Джонсон намагається заволодіти аудиторією шляхом введення в Маску дотепних діалогів, комічних персонажів, сатиричних картин сучасного життя або тонкої лірики. Однак публіка вимагає крикливо-вульгарні, гротескно-бутафорські, об'ємні Антімаски, що загрожувало звести жанр Маски до повного хаосу. До останніх п'єс Джонсона можна віднести «Новий трактир» (1629 рік), «Магнетична леді» (1632 рік) та «Казка про бочку» (1633 рік), де головна сюжетна лінія побудована на інтригах, проте в художнім відношенні ці Маски значно поступаються попереднім, що говорить про творчу кризу автора. Б. Джонсон продовжував писати п'єси і в наступні п’ятнадцять років, але більшість його п'єс не принесло автору колишнього успіху. Однією з останніх п'єс Б. Джонсона стає незакінчена історична п'єса «Мортімер його падіння», опублікована після його смерті в 1641 році, а також римська трагедія «Змова його Катиліни» (Catiline His Conspiracy).

Б. Джонсон сподівався, що обидві трагедії зміцняють його репутацію, що похитнулася. У двох п'єсах Б. Джонсон спробував провести реформу, яка зводилася до наукової точності у викладі історичного сюжету, що відповідала, на думку Б. Джонсона, основним правилам драми. Однак абсурдне проходження історичних фактів призвело до зникнення видовищності, що ні відповідало вимогам глядачів. Б. Джонсон, зрозуміло, ніколи досконально не вивчав творчість свого сучасника В. Шекспіра. Сцени Б. Джонсона рясніли статичністю і відсутністю динамізму, проте характер головних героїв був повністю розкритий, а другорядні персонажі зображені правдиво і щиро. Однак незважаючи на талант і зусилля Б. Джонсона він не зміг підняти англійську трагедію до повноцінної класичної форми трагедії. Незважаючи на це в літературних і інтелектуальних колах Англії Бен Джонсон залишався значною і шанованою постаттю [11].

Останні роки Б. Джонсона були затьмарені рядом складних обставин. У 1628 року поета паралізувало. Він помер 6 серпня 1637 року. Після смерті Б. Джонсона протягом більшої частини сімнадцятого століття він розглядався як письменник, чия літературна творчість стояла в одному ряду з творчістю В. Шекспіра. Поезією Б. Джонсона захоплювалися. Так, глибока повага до творів Джонсона з боку Джона Драйдена, англійського поета, драматурга, критика, байкаря, стримувалася лише його повагою до Шекспіра. «Я захоплююся Джонсоном, але я люблю Шекспіра», – говорив Д. Драйден в «Есе про драматичну поезію» вустами свого героя. У XVIII столітті така оцінка творчості Б. Джонсона була переглянута. Твори Джонсона стали розглядатися як неемоційні і ретельно продумані, тоді як твори В. Шекспіра були спонтанними, живими і теплими.

Зусиллями Вільяма Гіффорда, який витратив чимало сил на видання твору Б. Джонсона в 1816 році, для спростування, на його погляд, образливого ставлення до творчості свого кумира, не принесло очікуваних результатів.

До XIX століття твори Б. Джонсона стали рахувати не конгеніальної класикою, яку необхідно дозувати. Тим часом, його короткі твори користувалися достатньою популярністю, а деякі з його драматичних творів, намагалися адаптувати. В XX столітті Королівський Шекспірівський театр (The Royal Shakespeare Theatre) — успішно поставили на своїй сцені багато п'єс Б. Джонсона, в тому числі «Новий готель», «Диявол - осел», «Сеянус», які рідка (або ніколи) ставилися на сцені навіть за життя англійського драматурга. Таким чином творчість Б. Джонсона знайшла своє друге життя.

Висновки. Алегоричний жанр Масок тісно пов’язано з античною тематикою і фольклором. До початку XVII століття Маска відроджувалася, досягала короткої, але чудової зрілості, забарвлювалася в яскраві кольори сатиричної комедії та драми. В цілому, внесок Б. Джонсона в жанр придворної Маски Англії XVII століття важко оцінити. Б. Джонсон писав сценарії для Масок, надаючи їм єдність, які вони ніколи раніше не мали. Джонсон був знавцем грецьких міфологічних сюжетів, але з легкістю адаптував

їх з урахуванням сучасних поглядів Англії XVII століття. Придворна Маска в творчості Б. Джонсона вихвалювала, була артистичною, інтелектуальною, тонкою. Середньовічна алегорія, часом громіздка і вульгарна, була замінена пронизливим мистецтвом поезії, танцю, музики, інтелектуального діалогу. У Масці Б. Джонсона культивувалися приховані символічні значення, простота і сила. Автор протистоїть неуцтву, марнославству й людському нахабству. Б. Джонсон в своїх Масках сміливо поєднує образи величних Богів давньої Греції та Риму з сучасними персонажами, елементами сатири, комедії та драми. При цьому твори здаються завершеними, цільними і зрілими. Союз поезії, музики, танцю, який сміливо міг називатися поезією руху, являло собою пишність справжньої видовищності. Маска Б. Джонсона немов оголювала безтурботність епохи Королів Стюартів, розчиняючись в часу цинічною і повної інтриг атмосфері королівського двору Стюартів. З кончиною Б. Джонсона і початком громадянської війни в Англії існування придворної Маски, з її розкішшю і лестощами, підійшла до свого логічного завершення.

Література

1. Creaser J. Volpone: The Mortifying of the Fox. Essays in Criticism. London : Medieval and Renaissance Series, 1975. P. 329-356.

2. Cunningham D. The Jonsonian Masque as a Literary Form / D. Cunningham. – Baltimore : ELH, The Johns Hopkins University, 1955. P. 108-124.

3. Evans H. A. English Masques. Mishawaka : Palala Press, 2016. 316 p.

4. Jonson Ben. The Works of Ben Jonson: With Notes Critical and Explanatory, and A Biographical Memoir Hardcover. Mishawaka : Palala Press, 2015. 458 p.

5. Jusserand J. J. Ben Jonson's Views of Shakespeare's: Art in Works of Shakespeare. Chicago : Northwestern University Press, 1907. Vol. X. P. 297–321.

6. Leapman M. Inigo, The troubled life of Inigo Jones. Architect of the English Renaissance. London : Headline Book Pub Ltd, 2003. 414 p.

7. Lewalski B. K. Milton's Comus and the Politics of Masquing. The Politics of the Stuart Court Masque / Lewalski B. K. / David Bevington&Peter Holbrook Eds. Cambridge : Cambridge UP, 1998. P. 296-320.

8. Norbrook D. The Reformation of the Masque. The Court Masque. David Lindley Ed. Manchester : Manchester UP,1984. P. 94-110.

9. Orgel J. The theatres of Inigo Jones and John Webb. Cambridge : Cambridge University press, 1985. 234 p.

10. Ravelhofer B. The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music. Oxford : Oxford University Press, 2009. 336 p.

11. Riggs D. Ben Jonson: A Life by David Riggs. Harvard : Harvard University Press, 1989. 399 p.

12. Schelling E. F. Ben Jonson: The Complete Plays of Ben Jonson Hardcover. Warsaw : Franklin Classics, 2015. 694 p.

13. Shewring M. Theatre of the English and Italian Renaissance J. R. Mulryne Ed. London : Palgrave Macmillan, 1991. 129 p.

14. John Dryden. An essay of dramatic poesy: https://warwick.ac.uk/fac/arts/

english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/en352restorationdrama/essaydramaticpoesie.pdf

References

1. Creaser, J. (1975). Volpone: The Mortifying of the Fox. Essays in Criticism. London: Medieval and Renaissance Series, P. 329-356 [in English].

2. Cunningham, Dolora. (1955). The Jonsonian Masque as a Literary Form. Baltimore: ELH, The Johns Hopkins University [in English].

3. Evans, Herbert A. (2016). English Masques. Mishawaka: Palala Press[(in English].

4. Jonson, Ben. (2015). The Works of Ben Jonson: With Notes Critical and Explanatory, and A Biographical Memoir Hardcover. Mishawaka: Palala Press. [in English].

5. Jusserand, J. J. (1907). Ben Jonson's Views of Shakespeare's Art in Works of Shakespeare. Chicago: Northwestern University Press. (pp. 297–321), Vol. X. [in English].

6. Leapman, Michael. (2003). Inigo, The troubled life of Inigo Jones. Architect of the English Renaissance. 1st ed. London: Headline Book Pub Ltd [in English].

Politics of the Stuart Court Masque. David Bevington&Peter Holbrook Eds. Cambridge: Cambridge UP [in English].

8. Norbrook, David. (1984). The Reformation of the Masque. The Court Masque. David Lindley Ed. Manchester: Manchester UP [in English

9. Orgel, John. (1985). The theatres of Inigo Jones and John Webb. Cambridge: Cambridge University press [in English].

10. Ravelhofer, Barbara. (2009). The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music. 1 ed. Oxford: Oxford University Press [in English].

11. Riggs, David. (1989). Ben Jonson: A Life by David Riggs. Harvard: Harvard University Press [in English].

12. Schelling, Emmanuel Felix. (2018). Ben Jonson: The Complete Plays of Ben Jonson Hardcover. Warsaw: Franklin Classics [in English].

13. Shewring, Margaret. (1991). Theatre of the English and Italian Renaissance. J. R. Mulryne Ed. London: Palgrave Macmillan [in English].

14. John Dryden An essay of dramatic poesy: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/en352restorationdrama/essaydramaticpoesie.pdf

Стаття надійшла до редакції 15.02.2020
Прийнято до друку 16.03.2020

ДИЗАЙН

УДК 76.01:766+659.13
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221344

Цитування:
Прищенко С.В. Візуальна семантика і художня образність плаката. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. №1. С. 97-103

Pryshchenko S. (2020). Visual semantics and artistic imagery of the poster. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 97-103 [in Ukrainian].

Прищенко Світлана Валеріївна,
доктор мистецтвознавства,
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3482-6858
akademiki@ukr.net

ВІЗУАЛЬНА СЕМАНТИКА І ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ПЛАКАТА

Мета статті – розкрити художньо-стильові особливості плаката залежно від культурно-історичних, політичних, економічних подій. Пропоноване дослідження робить внесок в історію плаката, розглядаючи його як об'єкт графічного дизайну в контексті крос-культурної взаємодії, культурної інтеграції і національної ідентифікації. **Методологія.** Для заявленої теми обрано соціокультурний, системно-структурний, компаративний методи та метод стилістичного аналізу. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні взаємозв'язків функціональності, змістовності та стилістики плаката. Комунікативні та естетичні аспекти образотворення подано в соціокультурній динаміці відповідно до певних етапів розвитку суспільства. Плакат активно формує масову свідомість, включається в соціальну знакову систему, має потужний вплив на громадську думку, репрезентує минулий і сучасний творчий досвід. Доведено, що семантичний простір плаката є візуалізацією значущої ідеї, узагальненим відтворенням об'єкта або явища у формі та кольорі. **Висновки.** Сучасний плакат як продукт культури повинен мати підкреслену естетичність, нестандартність, графічну варіативність, зберігати символічні значення, бути цікавим для цільової аудиторії.

***Ключові слова*:** плакат, візуальна мова, естетика, художня образність, стилістика.

Прищенко Светлана Валерьевна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры графического дизайна Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Визуальная семантика и художественная образность плаката

Цель статьи – раскрыть художественно-стилевые особенности плаката в зависимости от культурно-исторических, политических, экономических событий. Данное исследование вносит вклад в историю плаката, рассматривая его как объект графического дизайна в контексте кросс-культурного взаимодействия, культурной интеграции и национальной идентификации. **Методология.** Для заявленной темы выбраны социокультурный, системно-структурный, компаративный методы и метод стилистического анализа. **Научная новизна** состоит в обосновании взаимосвязей функциональности, содержательности и стилистики в процессе проектирования плаката. Коммуникативные и эстетические аспекты изобразительности поданы в социокультурной динамике в соответствии с определенными этапами развития общества. Плакат активно формирует массовое сознание, включается в социальную знаковую систему, имеет значительное влияние на общественное мнение, представляет прошлый и современный творческий опыт. Доказано, что семантическое пространство плаката является визуализацией важной идеи, обобщенным отражением объекта или явления в форме и цвете. **Выводы.** Современный плакат как продукт культуры должен иметь подчеркнутую эстетичность, нестандартность, графическую вариативность, сохранять символические значения, быть интересным целевой аудитории.

***Ключевые слова*:** плакат, визуальный язык, эстетика, художественная образность, стилистика.

Pryshchenko Svitlana, *Doctor Sc. in Art Studies, Professor of Graphic Design Department in the National Academy of Managerial Staff in Culture and Arts*

Visual semantics and artistic imagery of the poster

The purpose of the article is to reveal the art-stylistic features of the Poster, depending on culture-historical, political, and economic events. This study contributes to the history of the poster, considering it as an object of Graphic Design in the context of cross-cultural interaction, cultural integration, and national identification. **Methodology.** The socio-cultural, system-structural, comparative methods and the method of stylistic analysis were chosen for the stated topic. **The scientific novelty** is to substantiate the relationship between the functionality, content, and style of the

© Прищенко С.В., 2020

Poster. Communicative and aesthetic aspects of pictorial are presented in the socio-cultural dynamics in accordance with certain stages of social development. The Poster actively forms the mass consciousness, is included in the social sign system, has a powerful influence on public opinion, represents past and present creative experience. It is proved that the semantic space of the Poster is a visualization of a significant idea, a generalized reproduction of object or phenomenon in form and color. **Conclusions.** Contemporary poster as a product of Culture must have emphasized aesthetics, non-standard, graphic variability, retain symbolic meanings, and be interesting to the target audience.

***Key words*:** poster, visual language, aesthetics, artistic imagery, stylistics.

Актуальність теми дослідження зумовлена вагомістю плаката у сферах культури, комерції, промисловості, освіти багатьох країн. Зростання його популярності відбувалося зі зростанням виставкової діяльності, масової політичної активності та розвитком реклами. Плакат активно транслює соціальний, культурний, історичний розвиток суспільства, стає «живописними хроніками» життя [21]. Великий творчий досвід мають німецька, швейцарська, австрійська, польська, французька, японська, українська школи плаката, сприяючи крос-культурній взаємодії і культурній інтеграції.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам плаката присвячено зарубіжні наукові праці [8; 12–14; 18; 24] та вебресурси [9; 11; 17; 21–22], однак не розкритими повною мірою залишаються комунікативні й естетичні аспекти образотворення в рамках подальших стилістичних інтерпретацій. Композиційні засоби плаката розглядає український фахівець В.Шевченко, акцентуючи, що витоки його як засобу візуальної комунікації сягають часів античності [7]. Мистецтвознавець В.Косів досліджує український плакат ХХ ст. [4].

Мета статті – розкрити художньо-стильові особливості плаката, залежно від культурно-історичних, політичних, економічних подій.

Виклад основного матеріалу. Рекламна діяльність фактично розпочалася від середини XV ст. із розвитком друкарських технологій, коли з'явилася друкована афіша, а згодом комерційний плакат. До кінця XIX ст. ще неможливо повністю відокремити засоби образотворчого мистецтва від комерційних пропозицій. Франція лідирувала в жанрі багатоколірного літографічного плаката, до якого зверталися такі відомі художники, як Ж.Гранвіль, П.Гаварні, Г.Доре, А.Тулуз-Лотрек, Е.Грассе, П.Боннар, Ж.Шере. Кольорові плакати на основі французьких прототипів з'явилися у Відні лише 1890 р. і від того часу набули значення «культурного документу» епохи [22]. Найбільш яскраво позначився вплив модерну (ар нуво). Чеський художник А.Муха багато працював в галузі прикладної графіки в стилі ар нуво. Він був одним із фахівців, хто підняв комерційний та театральний плакати до рівня високого мистецтва. У своїх роботах Муха часто поєднував жіночу фігуру з декоративними елементами, квітами і фруктами, в стилістиці яких відчувається вплив японської гравюри.

Дослідники з Німеччини підкреслюють суттєву роль образотворчого мистецтва у розвитку рекламної графіки, особливо згадуючи про югендстиль (ар нуво). Промислове масове виробництво товарів призвело до розширення ринків, внаслідок чого посилилися конкурентна боротьба і розвиток плаката. На прикладі 100-річної історії реклами Німеччини, Австрії, Швейцарії автори визнають її дзеркалом суспільства, творами мистецтва та засобом національної ідентифікації [16]. Рекламу тут розглянуто в контексті культури і вибухового зростання комерційного мистецтва. На наш погляд, дуже важливим моментом є те, що вказано на обумовленість реклами певними епохами, зміною культурних парадигм, динамікою використання візуальних елементів, а типові приклади плакатів подано з точки зору їхньої художньої цінності та загальної рекламної естетики. Альбом «Плакат у Мюнхені» [20] презентує, як відомі художники О.Екман, М.Ліберман та інші працювали в галузі плаката, однак, для них це скоріше було додатковим засобом заробітку, ніж мистецтвом, про що свідчать ті малочисельні приклади, які можна побачити в архівах музеїв і які не відрізняються особливими творчими знахідками та художньою майстерністю.

Західноєвропейський плакат зазнавав відчутних змін: символізм, експресіонізм, кубізм, футуризм впливали на формування нової стилістики. Разом із розвитком промисловості і технічним прогресом почали змінюватися художні ідеї, виникла ідея безпредметності та естетика простих геометричних форм, важливішим за реалістичну фіксацію дійсності стали авторське бачення художника та сенс, які він вкладав у роботу. Закінчився період високого авангарду 1910-х рр. з його пластичними інноваціями та філософією художнього пізнання світу. Наступна генерація художників підходила до мистецтва через завдання проєктування середовища, формування нової людини через створення іншого побуту. Пошуки В.Єрмілова, В.Татліна, О.Родченка, Л.Лисицького, Г.Клуциса втілювали світосприйняття технічного періоду та створювали нові закони художнього мислення. Конструктивістські тенденції у 1920-х рр. посилювалися, що ставало підґрунтям для розквіту функціоналізму за принципами єдності краси, простоти та корисності у повсякденному

бутті. Інтернаціональний стиль домінував у різновидах дизайну протягом ХХ ст., складові якого: мінімалізм, прямі лінії, правильні геометричні форми, не втратили своєї актуальності й досі. Практично вся творча спільнота Європи була зайнята пошуками універсальної візуальної мови, що передавала б нові правила гармонії. На відміну від абстрактних композицій, де були відсутні доцільність, функціональність, технологічність, у творах конструктивістів проявлялося тяжіння до площинності, енергетика колірно-активних композицій.

Констуктивістську еволюцію плаката суттєво визначала й нова мистецька парадигма Баухаузу – Вищої школи архітектури і дизайну, що стала культурним символом Німеччини та основоположний вплив якої на дизайн і рекламу ХХ ст. складно переоцінити. Плакат запозичив модульні сітки, геометризм, монтаж елементів, обмежену колірну палітру, в який домінували три основні ахроматичні (білий, сірий, чорний) та три основні хроматичні кольори (жовтий, синій, червоний) з використанням трьох основних фігур (квадрата, трикутника, круга). Тексти, фотографії і графічні елементи були єдиним цілим, яке подавалося у вигляді чіткого та зрозумілого звернення. Комбінація типографіки й фотографіки, започаткована Л.Могой-Надєм 1923 р., висунула концепцію функціональної графіки, рекламний плакат був визнаний необхідним завданням тогочасного суспільства, його функція ретельно вивчена, а дизайн став візуально організованим.

Культурно-мистецькі засади функціоналізму Баухаузу поступово поширювалися світом. Колишні учні відкривали школи та студії, просуваючи головну ідею «від ремесла до індустріального виробництва» у промисловому та графічному дизайні, дизайні архітектурного середовища, як наприклад, в Ульмській школі дизайну в Німеччині, засновану 1953 р. випускником Баухаузу М.Біллом, відомим швейцарським художником, архітектором і дизайнером. Творчі методи модерністів стали невичерпним джерелом пізніших художніх інтерпретацій та експериментів.

Мистецькі зміни торкнулися плаката і після Першої світової війни. Своїм мистецтвом, заснованим на містицизмі, експресіоністи намагалися виразити внутрішні закономірності природи, використовуючи для цього перебільшені колірні поєднання і нарочито спрощені форми. Життя сучасної цивілізації уявлялося апокаліптичною катастрофою, що наближається до природи та людства. Плакат запозичив основний засіб експресіонізму – виразність і умовність кольору та силу його емоційного впливу.

Яскравою стилістичною гілкою був стиль ар деко – «американський шик», графічний діапазон проявів якого в Європі та США доволі вагомий: плакати, зовнішня реклама, кіноафіші. Дж.Гельд – американський карикатурист, графік, один із найвідоміших журнальних ілюстраторів 1920-х рр. – втілював образи періоду безтурботного гедонізму, багатства, свободи та розквіту США.

Принципи кольоро-графічного моделювання в європейських школах дизайну були схожими, тому спільність концепцій призвела до створення інтернаціонального стилю, що мав швейцарське походження. Розміри форм, їхні пропорції стали кратними одне одному, склалося уявлення про графічний модуль. Організація формату відбувалася, переважно, за модульною сіткою, шрифти використовувалися без зарубок, композиція була лаконічною щодо обраних елементів і кольорів та підкреслено ясною. Одним з активних засобів візуального формоутворення був ритм елементів: чергувалися смуги різних відтінків, контрастних за кольором і тональністю. Вони розташовувалися вертикально, горизонтально, під кутом. Виникала ілюзія руху, яка збуджувала зір і спонукала прочитати, звернути увагу на рекламу. Шрифт також опинився під впливом загальної тенденції графічного конструктора: букви і слова ставали яскравими графічними формами та активними елементами композиції [2].

Для українського конструктивізму в цілому характерно національне забарвлення, проте цей пласт практично не відображений в українських наукових публікаціях. Більшу частину творчого доробку В.Єрмілова можна вважати мистецтвом плаката. Майстер захоплювався етномотивами, футуризмом і кубізмом, його особливо цікавили пошуки художників Баухаузу. Б.Косарєв – харківський модерніст, видатний український графік, художник театру, який вважається «батьком» українського авангарду. В кіноплакатах він використовував прийоми аплікації, колажу, фактурних пошуків, перетворював реальні об'єми на площини. На початку 1920-х рр. співпрацював з В.Єрміловим, А.Петрицьким, О.Хвостенко-Хвостовим тощо.

Особливу роль у формуванні стилістики плаката в Україні відіграли народне мистецтво і народні художні промисли. Ілюстративний супровід ярмарок і культурних заходів мав яскраво виражену національну специфіку [5]. Українські графіки І третини ХХ ст. спиралися на певний досвід народних художніх промислів. Національні традиції (візантинізм, українське бароко, захоплення естетичними цінностями та символікою народного мистецтва) ставали підґрунтям для створення ознак нової української графіки, яка була найбільш динамічним видом творчості – в ній найповніше відобразилися всі

зміни художніх течій [1]. Стилістичний аналіз творів українського авангарду виявив, що в подальшому цей пласт живопису вагомо вплинув на плакат. Художники влили в кубістичну монохромність багатобарвну колористику, безпосередність, почерпнуту з надр колективної народної творчості – з кераміки, лубків, вишивок, ляльок, килимів, писанок, кахлів, розпису весільних скринь, бо, на їхню думку, слов'янські народи виявляли свою енергію саме в яскравих мажорних фарбах. Україну можна вважати своєрідним перехрестям новацій у мистецтві І половини ХХ ст., де Київ, Львів, Харків, Одеса та Херсон були осередками ідей, що згодом склалися у феномен українського авангарду.

Нові напрями у мистецтві стимулювали подальший розвиток плаката. Цілі тогочасного плакатиста окреслив французький художник українського походження, харків'янин А.Мурон (Кассандр): «Мета живопису полягає в ньому самому, а плакат є засобом комунікації між комерсантом і споживачем. Плакатист грає роль телеграфіста, він не видає інформацію, а тільки передає її далі в ясній, чіткій та виразній формі» [13]. На початку 1930-х рр. Кассандр вже був професійним рекламістом, працював за контрактом у США. Плакати його авторства привертають увагу контрастними та лаконічними візуальними формами, динамікою, асоціюються з ідеями прогресу й технічних змін ХХ ст.

Після Другої світової війни на деякий час значення плаката зменшилось. Це було зумовлено не стільки чинниками економічного і політичного характеру, скільки поширенням фотографії – товари тепер просто фотографували, що було значно дешевше, ніж замовляти рекламу художникам. Літографія стала економічно невигідною, її замінили офсетний друк та шовкографія, які, однак, були не спроможні відтворювати різноманітність відтінків і текстур літографії. Але з часом мистецтво плаката збагатилося оригінальними художніми вирішеннями та новітніми поліграфічними технологіями. 1955 р. виник поп-арт, який орієнтувався на нову образність, що створювалася засобами масової інформації та рекламою. Міжнародну славу американському поп-арту принесли Е.Воргол, Р.Раушенберг, Р.Ліхтенштейн, Дж.Розенквіст, художні пошуки яких найбільш яскраво проявилися в насичених площинних кольорах, обмеженій палітрі, стилізованих зображеннях, активному використанні контуру або силуету.

На плакатну творчість одного з найвідоміших графічних дизайнерів Дж. Мюллера-Брокманна, як і більшості представників швейцарського стилю, вплинули концепції кількох різних художніх рухів, включаючи конструктивізм, Де Стиль, супрематизм та Баухауз [11]. Його театральні афіші, рекламні й соціальні плакати репрезентують ідеологію візуальних форм функціоналізму, і згодом «нової хвилі» – постмодернізму, якій зароджувався в європейській культурі. Він опублікував книгу про графічні системи та проблеми дизайну з глибоким аналізом стилістики візуальних комунікацій, історії плаката як об'єкта графічного дизайну і прояву рівня розвитку соціальної культури [19].

Бурхливі події ХХ ст. загострювали потребу в плакаті, дієвого та недорогого засобу впливу на суспільство з відповідними образами, створеними засобами рекламної графіки. Основними країнами, що вплинули на розвиток плаката в Європі, стали Німеччина, Швейцарія, Австрія, Нідерланди, Франція, Італія, Польща, Латвія, Литва, Болгарія.

В Україні після Другої світової війни в плакаті вже проглядається образ нової країни (хліб, сонце, щасливі жіночі обличчя), в цілому дуже близький до картини Т.Яблонської «Хліб». Головними стають агітаційні плакати урочисто-монументального характеру, які мають міцну ідеологічно-мотивуючу складову і прославляють квітучу країну, людину-творця тощо. Розповсюдженим був образ Матері-Вітчизни, для якого характерними рисами були гордовита краса і сила, романтизм, національний характер, українська орнаментика. Фундаментом графічного стилю плакатисти використовували образи й засоби українського народного мистецтва: умовність кольору, композиційні схеми, притаманні різновидам декоративно-прикладного мистецтва (кругові композиції для тарелей, симетричні вертикальні – для рушників, килимів). У плакатах 1960-х рр. ще дуже помітні етномистецькі традиції, це україномовні афіші кінофільмів, спектаклів, концертів, виставок, культурних заходів [6]. Але ідеологічна експансія СРСР дуже швидко позбавила етнокультурних традицій Прибалтику, Молдову, Білорусь, Кавказ та Середню Азію. Творчі орієнтири плакатистів конфліктували з радянською владою, тому стали практично забутими плакати В.Шості, О.Векленка, В.Лесняка, Ю.Денисенка, А.Пономаренка, Є.Кудряшова, В.Вештака, О.Мікули, В.Бистрякова, Ф.Глущука, В.Вітера, Ю.Нересліка.

Інтернаціональні принципи панували не лише на теренах СРСР, а й у соціалістичних країнах. Плакат як недорогий та ефективний засіб масової інформації широко використовувався для державного впливу і контролю громадян Східної Європи, відтворюючи історичні та культурні знімки того періоду [15].

Попри тоталітаризм, для потреб суспільства розвивалися антивоєнний, екологічний та культурно-видовищний жанри плаката. Розвитку плаката сприяли певні події: можливість і вільний

доступ до інформації з міжнародних оглядів, презентація вітчизняними художниками власних творів поряд із творами всесвітньо відомих майстрів, а також спроможність мистецьких закладів гідно навчати студентів. У 1990-х рр. плакат переживав справжній підйом і став більш метафоричним, філософським, серійним. Його тематика почала обертатись навколо переосмислення радянського минулого, війни в Афганістані, вибуху на Чорнобильській АЕС, поступово переходячи від колективістського соцреалізму до індивідуального націоналізму. Соціально-економічна криза в Україні наприкінці XX ст. загальмувала процеси розвитку плаката. Насамперед, постраждали театральна, циркова, концертна, виставкова афіші, але набув розвитку комерційний плакат із новими дизайнерськими вирішеннями, часто не дуже високої художньої якості. Не зважаючи на обставини, плакатисти Києва, Одеси, Харкова зробили значний внесок у розвиток плаката в Україні, велику увагу приділяючи екологічній темі. В цей період на стилістику плаката відчутно впливали польський декоративізм (насичені кольори, площинність, нарочитий примітивізм авторської графіки, фрагментарність), функціонализм Баухаузу (площинність, модульні сітки як самостійні елементи, підкреслена графічність, лаконічність) та швейцарська «нова хвиля» (еклектичність, колажність елементів).

Заслуговує на увагу польська школа плаката, яка після німецько-австрійсько-швейцарської є найсильнішою гілкою в європейському просторі. Протягом XX ст. активно розвивалися всі види (комерційний, політичний, соціальний) і тематичні напрями плаката: туристичний, культурно-іміджевий, екологічний, театральний, кіноафіша. Інтелектуальний клімат Кракова, Варшави, Любліна та Львова, стримано зустрівши стилістику Баухаузу, культивував національні цінності і романтичні традиції, які ставали джерелом художнього натхнення [17]. У другій половині XX ст., коли в плакаті по всьому світу почали запроваджувати комп'ютерні технології, польські художники демонстрували авторську графіку, живописну майстерність та рукописні шрифти, принципово заперечуючи фотографію. Це дозволило використовувати різноманітні графічні техніки і матеріали (гуаш, акварель, туш, олівці, змішані техніки, аплікацію, колаж). Творчими методами були метафора, гротеск, іронія, завдяки чому кожний плакат наповнений змістом і потребує роздумів.

Постмодернізм 1970-х рр. у всіх своїх проявах став протиставленням модернізму. Філософи постмодернізму заперечували раціоналістичну школу, дизайнери відмовлялись від простоти і функціональності, утилітарності та стандартизації модернізму. Вторгнення постмодернізму було справжнім шоком – він руйнував всі основоположні уявлення про плакат того часу.

Японці «пристосували» західний стиль до традиційного японського мистецтва (каліграфії, гравюри, поезії), і цей синтез став сутністю японського плаката, де бачимо рівновагу геометричних форм, лаконізм, абстрагування, колаж, стилістику від кітчу до сюрреалізму і деконструктивізму. Примітно, що саме в середині 1990-х рр., коли відчутно були розкриті національні кордони, світ виявився готовим до сприйняття японського плаката – журі Канських левів 1996 р. підкреслювало: ця реклама не потребує слів, вона є чисто візуальною ідеєю, вона метафорична, але відрізняється простотою, зрозумілістю та наочністю, не вимагає додаткових пояснень і створює культурний імідж Японії.

На початку XXI ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв'язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням і паралельним зниженням загальнокультурного рівня суспільства. Відбулися й суттєві соціальні зміни, оскільки розвиток технологій спричинив появу ідей гуманістичного універсального дизайну – «товари для всіх і кожного», а плакат грає в цьому вагому роль, маючи егалітарну, доступну для всіх природу, просуваючи концепції, культурно-мистецькі події або товари на масовому ринку. В умовах соціокультурних трансформацій зазнала змін візуальна мова, відображаючи кардинальні зміни ціннісних орієнтацій та естетичних смаків суспільства. Сучасна реклама – це потужна індустрія, в якій плакат поки що зберігає своє значення основного рекламного носія.

Дизайн плаката нині є системною діяльністю, змістом якої стає реалізація естетичних установок та цінностей людини, створення нових візуальних форм, формування художнього смаку. Плакат – це зафіксоване смислове навантаження, його варто розглядати не тільки як явище культури на рівні констатації факту або створення зовнішньо привабливого зображення, а як похідний продукт, обумовлений сукупністю потреб, цінностей і норм конкретного історичного періоду. Порівняно з текстами, візуальні елементи сприймаються швидше, легше, точніше. Тому плакат повинен відповідати важливому принципу семантичної цілісності, який складається з фізичної, психологічної, символічної сукупності та міцних внутрішніх зв'язків: колірні елементи (ілюстрації, слогани, фірмові константи) поєднуються в загальний образ, тісно взаємодіють і визначають рекламний ефект.

Аналіз проблем образотворення в мистецтві (художнього образу) та дизайні (проєктного образу) дозволяє визначити складові рекламного образу в плакаті: оригінальність, відповідність статусу товару чи послуги, зрозумілість групам споживачів, естетичність, варіативність графічної мови. Порівняння плакатів за стилістичними тенденціями виявило необхідність синкретизму візуальних засобів з креативними рекламними технологіями – метафорою, гіперболою, асоціацією, алегорією, метонімією [5]. Відомий болгарський рекламіст Х.Кафтанджиєв акцентує, що візуальна метафора стає універсальною стилістичною фігурою сучасної культури [3]. Сучасне рекламне звернення повинно мати художньо-смислову образність у рамках конкретної візуально-вербальної моделі. Нині для виробництва та комерції важливіше випускати не товари споживання, а *образи*, які можна легко засвоювати, наслідувати і запозичувати. Візуальні потоки одержують перемогу над вербальними, настає нове, фрагментарне, «кліпове» мислення, засноване на емоційній платформі, побудоване саме на візуальності та сприйнятті великої кількості різних елементів.

Вивчення характеристик мистецьких стилів значно впливає на розуміння історичних процесів і, відповідно до цього, закономірностей розвитку плаката. Національні культури в умовах глобалізації зазнають серйозних викликів і набувають суперечливих проявів, тому компаративістика забезпечує отримання узагальнених результатів аналізу творчого досвіду плакатистів. Сучасний плакат є особливою формою комунікацій, де розповсюджуються інформаційно-образні або експресивно-сугестивні повідомлення спрямованого характеру, що сприяють пізнанню культурно-історичної дійсності, розумінню соціуму з метою діалогу культур за допомогою візуалізації об’єктів, явищ і процесів, формуванню спільного когнітивного простору за допомогою мови, якою здійснюється крос-культурна комунікація, а в дизайні та рекламі – *візуальної мови* (термін введений на початку ХХ ст. В.Гропіусом) [5].

Багато дослідників підкреслюють широке коло тем і різноманітність проблем у процесі проєктування плаката, необхідність критичного аналізу візуальних даних і синтезу дисциплін, що висвітлюють численні прояви цієї нової інтегративної тенденції [7; 18; 23; 25]. Візуальність забезпечує основу для стилістичного аналізу плаката та його впливу на суспільство (образів, символів, орнаментів, кольорів), є ресурсом для розуміння сили дизайн-мислення, забезпечує зв’язок між концепціями та їхньою практичною реалізацією, тому візуальна мова стає визначальною, транслює ідеї, активно впливає на свідомість.

Сплетіння багатьох культурних подій, трансформації цінностей, менталітету, світосприйняття призвели до трансформацій засобів художньої виразності, зумовили велику кількість і розмаїття стильових пошуків у плакаті (деконструктивізм, неопримітивізм, мінімалізм, оп-арт і поп-арт, сюрреалізм, гранж). Нині основне протиріччя культури полягає між полікультурністю, глобалізацією, яким протистоять деглобалізація й орієнтація сучасної реклами на регіони. Ця контроверсійність дуже помітна на міжнародних виставках сучасного плаката і споживчих ринках – порівняння кольоро-графічних засобів виявляє необхідність синкретизму візуальних і змістових елементів.

Наукова новизна. Проведена мистецтвознавча ретроспектива плаката розкрила його художню цінність. Аналіз наявних публікацій засвідчив, що плакат активно транслює культурний розвиток суспільства. З цих позицій обґрунтовано взаємозв’язки функціональності, змістовності та стилістики плаката, а також проаналізовано досвід відомих шкіл плаката, які відрізняються власною стилістикою. Плакат активно формує масову свідомість, включається в соціальну знакову систему, має потужний вплив на громадську думку, репрезентує минулий і сучасний творчий досвід. Семантичний простір плаката є візуалізацією значущої ідеї, узагальненим відтворенням об’єкта або явища у формі та кольорі. Оскільки реклама часто запозичує образи з різновидів мистецтва, необхідна їх творча інтерпретація і збереження символічних значень.

Висновки. Встановлено, що характерною ознакою ХХ ст. став стрімкий розквіт плаката як найпопулярнішого засобу пропаганди та інструменту просування політичних, соціальних або комерційних ідей, детермінованих двома світовими війнами, урбанізацією, глобалізацією, розвитком усіх сфер культури, зокрема туризму, великою кількістю техногенних аварій, екологічними загрозами, соціальними негативними явищами, появою нових технологій, матеріалів, товарів і послуг, підвищенням рівня життя населення розвинутих країн, а також комуністичною ідеологією. Найбільш відчутними на плакат були вплив модерну та конструктивізму. Відтак, плакат актуалізовано як носій культурних трендів – розглядаючи його як продукт культури, подано цілісне уявлення про візуальну семантику, художню образність і стилістику як відображення соціокультурної сфери суспільства.

Література

1. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 рр.: альбом. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
2. Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма. Москва: ООО ГрантЪ, 2000. 255 с.
3. Кафтанджиев Х. Гармония в рекламной коммуникации. Москва: Эксмо, 2005. 368 с.
4. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років: монографія. Київ: Родовід, 2019. 480 с.
5. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
6. Український радянський плакат: альбом. Київ: Мистецтво, 1971. 214 с.
7. Шевченко В. Композиція плаката. Харків: Колорит, 2004. 123 с.
8. Bauhaus. Typography. Bonn: Verlag Bild-Kunst, 2017.
9. Brief History of the Poster. URL:www. international-poster.com/about-poster-art (дата зверн.: черв. 2020).
10. Die Welt der Werbung. Frankfurt/ Main: Campus Verlag, 1991. 154 s.
11. Design is History. URL:www.designishistory.com/1940/joseph-mueller-brockmann (дата зверн.: черв. 2020).
12. Dydo K. Plakaty: wspolczesne plakaty polskie. BOSZ, 2001. 144 s.
13. Gallo M. Geschichte der Plakate. Herrsching: Pawlak, 1975. 315 s.
14. Guffey E. Posters: A Global History. London: Reaktion Books, 2015. 321 p.
15. Heather D. DDR Posters: The Art of East German Propaganda. Munich–London–New York: Prestel publishing, 2014.
16. Ilgen V., Schindelbeck D. Am Anfang war die Litfass sänle. Illustrierte deutsche Reklamegeschichte. Darmstadt: Primus Verlag, 2006. 144 p.
17. Knorowski M. Polish Poster of 20th century. URL:www.poster-museum.pl/en/virtual-museum (дата зверн.: черв. 2020).
18. Livingston A., Livingston I. Poster. In book: The Dictionary of Graphic Design and Designers. London: Thames & Hudson, 2003. 240 p.
19. Müller-Brockmann J. History of the Poster. Berlin, 2004. 244 p.
20. Plakat in München 1840–1940. München: Verlag Lipp, 1975. 262 s.
21. Polska Szkola Plakatu. URL:http://culture.pl (дата зверн.: черв. 2020).
22. The Poster and Art. URL:www.austrianposters.at/2013/11/04 (дата зверн.: черв. 2020).
23. Weill A. Graphics: A Century of Poster and Advertising Design (New Horizons). London: Thames & Hudson, 2004. 160 p.
24. Wember P. Die Jugend der Plakate. 1887–1917. Krefeld: Scherpe, 1961. 342 s.
25. Wobmann K. Die Geschichte des Plakates – vom Mittelalter bis heute. URL:https://poster-auctioneer. com/geschichte (дата зверн.: черв. 2020).

References

1. Horbachov, D. (1996). Ukrainskyi Avangard 1910–1930 rokiv. Kyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].
2. Lavrent'ev, A. (2000). Laboratoriya konstruktivyzma. Moskva: Grant [In Russian].
3. Kaftandzhiev, Kh. (2005). Garmoniya v reklamnoj kommunikaczii. Moskva: Eksmo [In Russian].
4. Kosiv, V. (2019). Ukrayins`ka identichnist` u grafichnomu dizajni 1945–1989 rokiv. Kyiv: Rodovid [In Ukrainian].
5. Pryshchenko, S. (2018). Hkudozhn'o-obrazna systema reklamnoyi grafiky. Kyiv: Nacional'na akademija upravlinnja kul'turi i mistectv [In Ukrainian].
6. Ukrainskyi radianskyi plakat (1971). Albom. Kyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].
7. Shevchenko, V. (2004). Kompozytsiya plakata. Kharkiv: Koloryt [In Ukrainian].
8. Bauhaus. Typography (2017). Bonn: Verlag Bild-Kunst [In English].
9. Brief History of the Poster (2018). URL:www.international-poster.com/about-poster-art [In English].
10. Die Welt der Werbung (1991). Frankfurt/ Main: Campus Verlag [in German].
11. Design is History (2015). URL:www.designishistory.com/1940/joseph-mueller-brockmann [In English].
12. Dydo, K. (2001). Plakaty: wspolczesne plakaty polskie [In Polish].
13. Gallo, M. (1975). Geschichte der Plakate. Herrsching: Pawlak [In German].
14. Guffey, E. (2015). Posters: A Global History. London: Reaktion Books [In English].
15. Heather, D. (2014). DDR Posters: The Art of East German Propaganda. Munich–London–New York: Prestel Publishing [In English].
16. Ilgen, V., Schindelbeck D. (2006). Am Anfang war die Litfass sänle. Illustrierte deutsche Reklamegeschichte. Darmstadt: Primus Verlag [in German].
17. Knorowski, M. (2016). Polish Poster of 20th century. URL:www.poster-museum.pl/en/virtual-museum [In English].
18. Livingston, A., Livingston, I. (2003). Poster. In book: The Dictionary of Graphic Design and Designers. London: Thames & Hudson [In English].
19. Müller-Brockmann, J. (2004). History of the Poster. Berlin [In English].
20. Plakat in München 1840–1940 (1975). München: Verlag Lipp [In English].
21. Polska Szkola Plakatu (2007). URL:http://culture.pl [In Polish].
22. The Poster and Art (2013). URL: www.austrianposters.at/2013/11/04 [In English].
23. Weill, A. (2004). Graphics: A Century of Poster and Advertising Design (New Horizons). London: Thames & Hudson [In English].
24. Wember, P. (1961). Die Jugend der Plakate. 1887–1917. Krefeld: Scherpe [In German].
25. Wobmann, K. (2019). Die Geschichte des Plakates – vom Mittelalter bis heute. URL: https://poster-auctioneer.com/geschichte [In German].

Стаття надійшла до редакції 11.03.2020
Прийнято до друку 14.04.2020

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 339.138
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221346

Цитування:
Акімов Д. І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С.104-109.

Akimov D. (2020). Marketing collection technologies in the fine arts. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 104-109 [in Ukrainian].

Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
Голова Генеральної Дирекції
Міжнародної Академії рейтингових
технологій і соціології «Золота Фортуна»
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0003-0732-7287
akimov@fortuna.org.ua

МАРКЕТИНГОВІ ТЕХНОЛОГІЇ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є розгляд сутності та деяких різновидів маркетингових технологій, що використовуються в процесі колекціонування творів образотворчого мистецтва. **Методологія дослідження** передбачає застосування методів системного аналізу, компаративного методу, методів систематизації та узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше досліджено маркетингові технології, що застосовуються при колекціонуванні творів образотворчого мистецтва. **Висновки.** Проведений аналіз процесів та проблем колекціонування творів мистецтва дозволив зробити висновок щодо того, що у цьому процесі реалізуються наступні важливі цілі та функції: соціальна, загальнокультурна, економічна, а також такі технологічні функції, як збирання та накопичення творів мистецтва, їх збереження, дослідження, експонування. Сучасне колекціонування являє собою форму культурної активності, що дозволяє перетворювати речі у культурні предмети. В процесі колекціонування творів образотворчого мистецтва активно використовуються маркетингові технології, спрямовані на підвищення ефективності процесів колекціонування та просування художніх творів на арт-ринках з метою поповнення та вдосконалення колекцій, що зберігаються в музеях, картинних галереях, та в окремих колекціонерів.

Ключові слова: колекціонування творів живопису, твори образотворчого мистецтва, арт-ринок, маркетингові технології.

Акимов Дмитрий Игоревич, *доктор социологических наук, председатель Генеральной Дирекции Международной Академии рейтинговых технологий и социологии «Золотая Фортуна»*

Маркетинговые технологии коллекционирования в изобразительном искусстве

Целью статьи является рассмотрение сущности и некоторых разновидностей маркетинговых технологий, используемых в процессе коллекционирования произведений изобразительного искусства. **Методология исследования** предполагает применение методов системного анализа, сравнительного метода, методов систематизации и обобщения. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые исследованы маркетинговые технологии, применяемые при коллекционировании произведений изобразительного искусства. **Выводы.** Проведенный анализ процессов и проблем коллекционирования произведений искусства позволил сделать вывод о том, что в этом процессе реализуются следующие важные цели и функции: социальная, общекультурная, экономическая, а также такие технологические функции, как сбор и накопление произведений искусства, их сохранения, исследования, экспонирования. Современное коллекционирование представляет собой форму культурной активности, позволяющей превращать вещи в культурные предметы. В процессе коллекционирования произведений изобразительного искусства активно используются маркетинговые технологии, направленные на повышение эффективности процессов коллекционирования и продвижения художественных произведений на арт-рынках с целью пополнения и совершенствования коллекций, хранящихся в музеях, картинных галереях, и в частных коллекционеров.

Ключевые слова: коллекционирование произведений живописи, произведения изобразительного искусства, арт-рынок, маркетинговые технологии.

Akimov Dmytro, *Doctor of Sociological Sciences, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"*

Marketing collection technologies in the fine arts

The purpose of the article is to consider the essence and some types of marketing technologies used in the process of collecting works of fine art. **The methodology** involves the use of methods of systems analysis, comparative method, methods of systematization, and generalization. **The scientific novelty** of the study is that for the first time the

© Акімов Д. І., 2020

marketing technologies used in the collection of works of fine arts have been studied**. Conclusions**. The analysis of the processes and problems of collecting works of art allowed us to conclude that in this process the following important goals and functions are realized: social, cultural, economic, as well as technological functions such as collecting and accumulating works of art, their preservation, research, exhibition. Modern collecting is a form of cultural activity that allows you to turn things into cultural objects. In the process of collecting works of fine art, marketing technologies are actively used to increase the efficiency of collecting and promoting works of art in art markets in order to replenish and improve collections stored in museums, art galleries, and individual collectors.

Key words: collecting works of painting, works of fine arts, art market, marketing technologies.

Актуальність теми дослідження. Серед багатьох проблем сучасного культурного життя суспільства, зокрема українського, сьогодні достатньо актуальною та не до кінця визначеною у плані свого функціонального призначення, з одного боку, та впливу на життя суспільства є проблема колекціонування взагалі та колекціонування творів мистецтва у першу чергу. Саме існування колекціонерів надає людству можливість ознайомлюватися з речами, творами мистецтва, які б були в принципі недосяжними для більшості людей, якби подібні колекції не існували.

Зрозуміло й те, що «колекціонування – це діяльність, в основі якої лежить збирання, систематизація, вивчення колекції предметів, що мають певну цінність» [5, 43]. «Кожна колекція, – відзначає П. Доссі, – це сполучення єдності та різноманітності, переплетення відповідностей та варіацій. Колекціонування має на меті створення якоїсь єдності з безлічі елементів. До того ж, у підвалинах колекціонування – елементарна модель людської поведінки» [3, 68].

Вище наведені визначення поняття колекціонування вже дають нам розуміння того, яким чином колекціонування здійснюється. Основну суспільну, соціальну функцію колекціонування в житті суспільства науково обгрунтовано визначила польська дослідниця Р. Таньчук: «колекціонування – це форма культурної активності, що перетворює речі в культурні предмети» [7, 360].

Підкреслюючи важливу роль колекціонування в функціонуванні та розвитку культурного життя суспільства, ми мусимо констатувати, що наявні дослідження (назвемо їх так, хоча цей термін у відповідному випадку не дуже вірний), опублікована література та різноманітні посилання на певні колекції не є достатніми для більш-менш повного опису та репрезентації явища колекціонування. Наприклад, книги та статті, що присвячені колекціонуванню творів образотворчого мистецтва, здебільше описують роботу художників та арт-дилерів, іноді - музеїв, та не містять хоч якогось аналізу суспільних функцій колекцій, методів та принципів їх збирання, технологій, що використовуються колекціонерами. Такі дослідження змогли б сприяти підвищенню ефективності як безпосередньо самого процесу колекціонування, так і впливу діяльності колекціонерів на культурні процеси, що відбуваються в суспільстві. Пропонована стаття присвячена дослідженню технологій, що використовуються колекціонерами на арт-ринку.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню маркетингових технологій в соціокультурній сфері загалом і мистецтві зокрема присвятили дослідження Г.Афенченко, Т.Борисова, А.Кириленко, Н.Кізнер, Ю.Мельник, А.Могилова, С.Оборська, У.Пікалова, Н.Подкуйко, В.Соловейчик. Разом з тим, неохоплеим питання є вивчення маркетингових технологій в колекціонуванні образотворчого мистецтва.

Метою статті є розгляд сутності та деяких різновидів маркетингових технологій, що використовуються в процесі колекціонування творів образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Зазначимо, що колекціонування є свідомим накопиченням предметів (найрізноманітніших, у тому числі предметів мистецтва) у чітко визначеному хронологічному або іншому порядку, тематичному або часовому діапазоні. Міжнародна Спілка Музеїв (ICOM) зазначає, що: «колекціонування є існуючим тривалий час інститутом, не спрямованим на здобуття користі, а таким, що слугує суспільству та його розвитку, відкритим для громадськості, що збирає, консервує, робить доступним та експонує з просвітницькою та дослідницькою метою або для розваги матеріальні та нематеріальні предмети людей, а також їх оточення» [7, 171–172].

Проте сама сутність процесів колекціонування потребує багатьох уточнень. По-перше, часто можна констатувати, що колекціонування має на меті прагматичне інвестування грошей у твори мистецтва. Деякі відомі колекціонери інколи негативно висловлюються на адресу тих своїх колег, які збирають колекції як прибуткові інвестиції. Дійсно, деякі напрямки колекціонування (у тому числі творів мистецтва) можуть виступати та виступають одним із способів накопичення та збереження капіталу, що часто є однією з важливих функцій колекцій, наприклад, творів мистецтва.

По-друге, колекціонери виконують важливу функцію слугування суспільству через збирання, консервацію та збереження творів мистецтва. Щоправда, значна кількість творів мистецтва, які зберігаються у приватних колекціях, є закритою для споглядання та іншого використання зазначених творів широкими колами суспільства (йдеться про закриті спеціальні фонди музеїв та бібліотек, закриті приватні колекції тощо).

По-третє, колекції далеко не завжди надаються для експонування, перегляду широкому загалу фахівців та пересічних громадян.

По-четверте, далеко не завжди предмети мистецтва з приватних колекцій надаються музеям та іншим дослідницьким інститутам для проведення дослідницької роботи.

Беручи до уваги визначені проблеми, що пов'язані з колекціонуванням (ми, в першу чергу, розглядаємо проблеми, що пов'язані із колекціонуванням творів мистецтва), воно виконує в суспільстві значну кількість соціальних функцій. Назвемо (не уточнюючи, оскільки це не є метою статті), основні з них:

- функція соціальна, спрямована на встановлення зв'язків між людьми в суспільстві, формування та розвиток критеріїв соціальних цінностей, спільних переконань, думок та ідей;
- функція загальнокультурна;
- функція економічна, спрямована на збереження, накопичення та збільшення фінансових капіталів колекціонерами, музеями, галереями;
- функція підтримки національної свідомості, об'єднання людей навколо національних святинь, формування почуття патріотизму;
- функція збирання різних предметів матеріальної культури, творів мистецтва та їх накопичення (до речі, відомий французький соціолог Жан Бодрійяр казав, що у будь-яких предметів, коли вони попадають у колекції, змінюється функція їх існування. Предмет сприймається вже абстрактно, перетворюється на річ, яка не самоідентифікується, а ідентифікується колекціонером і саме колекціонер породжує нові сенси, змісти цієї речі);
- функція збереження творів мистецтва та інших матеріальних предметів, що потрапляють у колекції;
- функція консервації матеріальних предметів, творів мистецтва, що знаходяться у колекціях та їх реставрації при необхідності;
- функція дослідження як самих творів мистецтва, так й епох, часу, коли вони створювалися, відповідних культур;
- функція експонування культурних цінностей, творів мистецтва, донесення їх змісту та якостей до широкого загалу (причому, йдеться не тільки про діяльність музеїв, але й галерей, виставок, що їх влаштовують окремі колекціонери).

Тепер перед тим, як перейти до аналізу проблем та технологій колекціонування творів мистецтва, треба коротко описати існуючі ринки колекціонування. Певну класифікацію ринків колекціонування зробила дослідниця Сьюзен Пірс. Її поглядів також дотримується науковець Р. Таньчук, яка виділила наступні чотири різновиди ринків колекціонування:

- А-ринок, що пов'язаний із справжніми артефактами, тобто з археологічними, історичними та подібними об'єктами;
- Ринок мистецтва, який представляє собою «механізм», що має на меті організацію продажу та придбання предметів мистецтва (охоплюються як предмети «примітивного мистецтва», так й шедеври образотворчого мистецтва давніх та сучасних митців);
- Ринок звичайних покупок, спрямований на придбання та колекціонування товарів, що мають певну традицію або екзотичне походження. Але не тільки. Люди колекціонують найрізноманітніші предмети.
- Ринок підробленого колекціонування, що спрямований на збирання, збереження, класифікацію, навіть демонстрацію та обмін предметами, що створені спеціально для колекціонування, наприклад, колекції марок, сувенірів тощо [7, 298-301].

Відповідно, з метою, що висунута у цій статті, зрозуміло, що нас, у першу чергу, цікавлять ринки мистецтва або арт-ринки, характеристику яких дав український фахівець Б. Платонов, що зауважив наступне: «Згідно з уявленнями економістів, «арт-ринок» (або художній ринок) – це система культурних та економічних відносин, що визначають сферу пропозиції та попиту на твори мистецтва, їхню грошову вартість, а також специфічні види послуг, що пов'язані з його обслуговуванням» [5, 36].

Фактично Б. Платонов характеризує ринок мистецтва та основні, ключові проблеми, що пов'язані із його функціонуванням, як економічний ринок, що подібний до інших ринків товарів і послуг. У той же час, треба відзначити, що «якщо твір мистецтва є продуктом самодостатньої творчості, маркетинг у цьому випадку (відповідно функціонування такого ринку – ДА) буде орієнтованим на продукт та відрізнятися від традиційного підходу. Завданням творця у цьому випадку буде пошук споживачів, які змогли б оцінити продукти належним чином» [11, 72].

Отже, розглянемо, як функціонує ринок мистецтв: його специфіку, проблеми, алгоритми використання маркетингу. Арт-ринок містить три окремі сегменти у відповідності із творчою

орієнтацією та цілями художника. «Перший сегмент ринку, як відзначає Ф. Колбер, – це художник. У цьому випадку кажуть, що творчість самодостатня і що мета художника – просто задовольнити потребу у самовираженні. Другий сегмент включає обраних – інших художників, критиків, інших професіоналів у певній сфері, – тоді вважається, що творчість елітарна: художник шукає визнання у певному колі. Третій сегмент, широку публіку можна поділити на декілька сегментів: у цьому випадку творчість художника називають комерційною або орієнтованою на ринок» [4, 27].

Специфіка ринку мистецтв та маркетингові технології на цьому ринку обумовлюють технології колекціонування. Російський фахівець О. Г. Чмишенко зазначає: «Використання маркетингу на ринку образотворчого мистецтва пов'язано з особливостями попиту та пропозицій на ньому, формуванням ціни, відмінністю товару та особливостями споживачів. Так, аналізуючи попит на твори мистецтва, можна відзначити, що попит змінюється у часі залежно від низки чинників, які для інших товарів практично не мають ніякого значення. До таких чинників можна віднести культурний рівень населення, його уподобання та переваги, моду. Попит на товари мистецтва цілком по-іншому реагує на зміну таких параметрів, як рівень невизначеності, трансакційні витрати, оподаткування, державне регулювання, прибутки населення. Так, зростання невизначеності та трансакційні витрати, які серйозно сприймаються спекулянтами, здійснюють менший вплив на колекціонерів, оскільки насолода, заради якої вони набувають твори мистецтва, не залежить від коливання їх поточної та майбутньої ринкової оцінки» [10, 414].

Специфіка арт-ринку, особливості продуктів, що на ньому функціонують, ставлення споживачів до культурних товарів, у тому числі творів образотворчого мистецтва, формують маркетингові технології колекціонування. Отже, зупинимось на сутності маркетингових технологій, розглянемо їх функції та специфіку.

Маркетингові технології, шо використовуються в соціальному маркетингу та безпосередньо у маркетингу мистецтва, є одним з різновидів гуманітарних технологій, що являють собою чітко відпрацьовану по операціях сукупність послідовних процедур, прийомів, методів, впливів, способів діяльності, спрямованих на найбільш оптимальну та ефективну реалізацію цілей та завдань конкретного соціального суб'єкта у певній типовій соціальній ситуації [1, 281].

Тобто маркетингові технології, що використовуються в соціальному маркетингу, зокрема маркетингу мистецтв, є технологіями «сегментації ринку або позиціонування товару чи послуги, що покликані забезпечити найбільш прийнятну та ефективну для організації чи споживача форму обміну товарами або послугами. Комунікативні технології (реклама, PR, BTI) покликані зорієнтувати, узгодити дії та вибір споживачів в процесі обміну. Дослідницькі маркетингові технології спрямовані на вивчення та аналіз споживацького попиту, що дозволяє зробити соціальний обмін більш активним та ефективним» [1, 282].

Традиційні маркетингові технології можуть використовуватись в маркетингу мистецтва в певних (але не в усіх) ситуаціях. По-перше, процеси мають бути поділені на певну кількість операцій, що повторюються. По-друге, може виникнути необхідність оптимізації та подальшої формалізації операційних процесів.

Далі ми наводимо декілька маркетингових технологій, які відносяться до процесів колекціонування взагалі, в тому числі – до колекціонування творів образотворчого мистецтва. Наведені технології були розроблені та реалізовані відомим аукціоністом, генеральним директором аукціону «Сотбіс» у 1958-1979 рр. Пітером Уілсоном, який зміг перетворити аукційний дім в заклад, що почав конкурувати з арт-ділерами. По-перше, Уілсон перетворив аукційний зал у «гладіаторську арену», де багатії «вступали в бій» за володіння творами мистецтва. У чому був маркетинговий підхід фахівця? Уілсон викинув з ланцюжка продажу творів мистецтва середню ланку арт-ринку – ділерів та почав самостійно корегувати ціни та укладати угоди з кінцевою ланкою арт-ринку – колекціонерами [9, 334]. Таким чином, Уілсон зміцнив репутацію аукціонів та створив «банк цін» на твори мистецтва, які викликали довіру. У певній мірі можна було констатувати створення фондового ринку мистецтва.

По-друге, Уілсон переконав представників художнього світу та бізнесу у тому, що ціни на твори мистецтва будуть постійно зростати. Він створив (по аналогу індекса цін на Лондонській фондовій біржі) індекс цін на предмети мистецтва, що презентувалися на «Сотбіс», та цей індекс регулярно (щомісяця) публікувався в «Таймс». Пітер Уілсон взяв участь у створенні 12 секторів ринку (старі майстри живопису, імпресіоністи, меблі, фарфор тощо) з відповідними індексами цін [9, 357-358].

По-третє, (найяскравіший маркетинговий хід) Уілсон довів, що арт-ринок – це сфера непохитного зростання та процвітання у період інфляції та падіння курсу акцій Пенсійного фонду Британських залізничних доріг, він рекомендував цьому фонду інвестувати у твори мистецтва 40 мільйонів фунтів стерлінгів (3% своїх активів), що через 20 років дало прибуток у 170 мільйонів

фунтів стерлінгів [9, 359-360].

Наведемо ще декілька прикладів (але далеко не повний перелік) використання маркетингових технологій у маркетингу мистецтва.

Певні маркетингові технології колекціонування та діяльності музеїв пов'язані між собою. Музеї існують в усіх країнах світу. В кожному обласному центрі України та в багатьох районних містах та селищах є державні та приватні музеї, де демонструються твори образотворчого мистецтва. В епоху нових засобів масової інформації музеї по-новому віддзеркалюють ставлення художників до цього місця репрезентації їхньої творчості – як до важливого соціального інституту, де експонуються твори мистецтва [7, 122].

Публічні музеї виникли кілька століть тому та у XIX столітті вже досягли свого активного розвитку. Проаналізуємо ієрархії цілей, що реалізуються музеями та їхній вплив на мистецтво й констатуємо, що музеї виступають відмінним свідченням так званої «культури колекціонування» [7, 15]. Ця культура не обмежується формуванням та експонуванням власних колекцій, що наявні в залах та запасниках музеїв. Сучасні музеї відіграють важливу роль у створенні, функціонуванні та розвитку різноманітних колекцій образотворчого мистецтва, виступаючи одним з основних учасників пошуку, оцінки, просування творів, що їх колекціонують, наприклад, приватні художні галереї або окремі колекціонери. Відомо, що однією з важливих технологій оцінки та просування творів мистецтва є організація перебування та демонстрації у музеях творів з колекцій, що належать галереям, окремим колекціонерам. «Ні що не викликає такого підвищеного попиту на роботи художника, як ретроспектива у крупному музеї, – зауважує П. Доссі. – Демонстрація у музеї додає творам мистецтва благородства». На ринку таке підвищення культурної цінності обертається реальною додатковою вартістю» [3, 91]. Отже, передача колекціонерами та галереями своїх експонатів музеям для демонстрації в експозиціях є важливою та ефективною маркетинговою технологією, що підвищує вартість та культурну цінність зазначених експонатів.

Однією з важливих маркетингових технологій, що використовуються при колекціонуванні художніх творів, виступають маркетингові дослідження. О. Г. Чмишенко зазначає, що «ринок образотворчого мистецтва є дуже обмеженим, а тому, щоб розширити його, необхідно знати, хто є споживачем творів мистецтва; які цінності цікавлять різні групи потенційних споживачів; яким чином залучити споживача, який раніше не відносився до аудиторії образотворчого мистецтва» [10, 416]. Щоб дати відповіді на поставлені питання, необхідно проведення маркетингових досліджень. Проте проблематично використати по відношенню до кожного твору мистецтва всі актуальні методи та технології, такі як опитування, експерименти та спеціальні маркетингові дослідницькі методики [6, 63-170]. Цікаві дослідження проводяться та дозволяють вивчити коло інтересів та потреб відвідувачів музеїв [11, 78-80]. «Лише після проведення маркетингового дослідження специфіки художнього твору, ринку, конкурентного середовища тощо, – вважає А. В. Федотова, – можна сформувати оптимальну стратегію і тактику дій з урахуванням того ринку, що склався та ймовірного у перспективі комплексу умов та чинників ринку, потенціалу та претензій його суб'єктів, відповідно, приймати рішення відносно критеріїв маркетингового комплексу, встановлювати ціну, місце, способи просування та впливу на цільові аудиторії...» [8, 62].

У своїй статті «Мистецтво як товар: парадокси та закономірності» російський фахівець І.А. Гольман справедливо зауважує: «Автор виходить з перевіреного їм особисто на практиці постулату: виділивши маркетингові особливості арт-товару, можна у подальшому використовувати стандартні маркетингові інструменти для його просування та активізації продажів» [2, 205]. Проведений нами вище аналіз та наведені приклади використання маркетингових технологій підтверджують слова І. А. Гольмана.

Проаналізуємо далі декілька закономірностей і парадоксів «поведінки» арт-товару на художньому ринку, що зазначені І. А. Гольманом, та розглянемо варіанти маркетингових технологій, що можуть використовуватися у відповідних ситуаціях:

– по-перше, є обставина, парадокс, що ринкова вартість художнього твору мало пов'язана з його споживацькою вартістю та громадською думкою про його цінність. Яскравий приклад – «Чорний квадрат» Казимира Малевича. З метою популяризації таких творів застосовуються такі маркетингові та PR технології, як іміджмейкінг, брендінг, НЛП-технології;

– по-друге, один і той же мистецький твір або ідентичні твори на різних ринках та у різний час можуть мати різну вартість. Маркетингові технології впливають на регулювання цін, відповідно створюються бренди, фірмовий стиль, проводяться PR-кампанії тощо;

– по-третє, арт-товар завжди має не тільки власну, але й опосередковану вартість. Маркетингові технології спрямовані на створення поліграфічної продукції, сувенірів, інтер'єрів з зображенням творів мистецтва

І. А. Гольман зазначає, що, з урахуванням незначної ефективності традиційної реклами при просуванні арт-товарів, необхідне проведення промоакцій, спрямованих на особистий контакт цільових груп потенційних споживачів з творами мистецтва та промоутерами. Подібні маркетингові технології можуть бути спрямованими на підвищення лояльності професійного товариства художників, що дозволить підвищувати ціни на твори, та на заходи, що спрямовані на прямі продажі творів образотворчого мистецтва [2, 211].

Отже, можна зробити висновок: твори образотворчого мистецтва – це товар тривалого використання з високим маржинальним потенціалом та не завжди явною споживчою вартістю, що дає можливість активного використання різноманітних маркетингових технологій при просуванні та накопиченні колекціонерами творів мистецтва та створенні значних по змісту та якості колекцій.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше досліджено маркетингові технології, що застосовуються при колекціонуванні творів образотворчого мистецтва.

Висновки. Проведений аналіз процесів та проблем колекціонування творів мистецтва дозволив зробити висновок відносно того, що у цьому процесі реалізуються наступні важливі цілі та функції: соціальна, загальнокультурна, економічна, підтримки національної свідомості, а також такі конкретні технологічні функції, як збирання та накопичення творів мистецтва, їх збереження, дослідження, експонування. Сучасне колекціонування представляє собою форму культурної активності, що дозволяє перетворювати речі у культурні предмети. В процесі колекціонування творів образотворчого мистецтва активно використовуються маркетингові технології, спрямовані на підвищення ефективності процесів колекціонування та просування художніх творів на арт-ринках з метою поповнення та вдосконалення колекцій, що зберігаються в музеях, картинних галереях, та в окремих колекціонерів.

Література

1. Акимов Д. И. Социальный маркетинг и социальная сфера общества : монография. Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2010. 312 с.

2. Гольман И. А. Искусство как товар : парадоксы и закономерности. *Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения*. 2013. № 2, С. 205-212.

3. Досси П. Продано! Искусство и деньги. СПб. : Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2017. 288 с.

4. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства : Пер. с англ. СПб. : Издатель Васин А. И., 2004. 256 с.

5. Платонов Б. О. Колекціонування культурних цінностей : курс лекцій. К. : НАКККІМ, 2016. 108 с.

6. Полторак В. А. Маркетингові дослідження : навч. Посіб. 3-тє вид. К. : «Центр учбової літератури», 2014. 342 с.

7. Таньчук Р. Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культурной активности : Пер. с пол. Х. : Изд-во «Гуманитарный Центр», 2016. 372 с.

8. Федотова А. В. Маркетинг в сфере художественной культуры. *Общество. Среда. Развитие*. 2016. № 1, С. 60-64.

9. Хук Ф. Галерея аферистов: История искусства й тех, кто его продает : Пер. с англ. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 448с.

10. Чмышенко Е. Г. Особенности рынка изобразительного искусства и их влияние на формирование модели маркетинга. *Вестник ОТУ*. 2012. №13, С. 413-417.

11. Шекова Е. Л. Особенности маркетинга в сфере культури (на примере музеев). *Вестник Московского университета. Серия 6. Экономика*. 2016. № 2, С. 71-86.

References

1. Akimov, D. I. (2010). Social marketing and social sphere Society : monograph. Kh. : KhNU named after VN Karazin [in Russian].

2. Gol’man, I. A. (2013). Art as a commodity : paradoxes and laws. Problems of philology, cultural studies and art history. 2, 205-212 [in Russian].

3. Dossi, P. (2017). Sales! Art and money. SPb. : Limbus Press, K.Tublina Publishing House [in Russian].

4. Kolber, F. et al. (2004). Marketing culture and art : Trans. from English. SPb. : Publisher Vasin A. I. [in Russian].

5. Platonov, B. O. (2016). Collections of cultural values : a course of lectures. K. : NAKKKIM [in Ukrainian].

6. Poltorak, V. A. (2014). Marketing Research : Teaching Means 3rd form.

K. : «Center for Educational Literature» [in Ukrainian].

7. Tanchuk, R. (2016). The Art of Collectibles. Collecting as a form of cultural

activity : Trans. from pol. Kh. : “Humanitarian Center” publishing house [in Russian].

8. Fedotova, A. V. (2016). Marketing in the field of artistic culture. Society. Environment. Development, 1, 60-64 [in Russian].

9. Hook, F. (2018). Gallery of speculators : The history of art and those who sell It : Trans. from English. SPb. : Azbuka, Azbuka-Atticus [in Russian].

10. Chmyshenko, E. G. (2012). Features of the art market and their influence on the formation of a marketing model. OTU Bulletin, 13, 413-417 [in Russian].

11. Shekova, E. L. (2016). Features of marketing in the field of culture (for example of the museums). Bulletin of Moscow University. Series 6. Economics, 2, 71-86 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2020
Прийнято до друку 15.05.2020

УДК 7.01
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221352

Цитування:
Карпов В. В., Бондик О.В., Лимар Г. М., Наумов О. Г. Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 110- 117.

Karpov V., Bondyk O., Lymar A., Naumov O. (2020). Art and anthropology in the discourse of european studies. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 110-117 [in Ukrainian].

Карпов Віктор Васильович,
доктор історичних наук,
завідувач кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3446-9187
vvkarpoff@ukr.net

Бондик Олександра Валеріївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5970-0261
0785960609alex@gmail.com

Лимар Ганна Михайлівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4725-4572
limania85@gmail.com

Наумов Олег Генадійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3668-1165
on33on33@gmail.com

МИСТЕЦТВО ТА АНТРОПОЛОГІЯ У ДИСКУРСІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ СТУДІЙ

Мета дослідження полягає у висвітленні тематичних напрямів наукового студіювання європейськими вченими теоретичних та практичних основ взаємозв'язку антропології та мистецтва. **Методологія дослідження**. У відповідності до поставленої мети обрано комплекс дослідницьких методик сучасного мистецтвознавства, що базуються на антропологічному підході до аналізу мистецьких явищ, а також методи евристичного та герменевтичного пізнання у поєднанні із бібліографічним та історіографічним. Використання вказаного комплексу дослідницьких методик сприяло отриманню власних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у постановці і розробці актуальної, малодослідженої у вітчизняному мистецтвознавстві теми антропології мистецтва. Результати студіювання сприятимуть розвитку мистецтвознавчої науки і можуть слугувати важливою складовою у дослідженні взаємозв'язку сучасного мистецтва та антропології. **Висновки.** Історіографічний аналіз засвідчив наявність активного наукового дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології та її впливу на теорію мистецтвознавства і практику мистецтва. Робиться висновок про те, що антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси. Важливість взаємозв'язку між антропологією та сучасним мистецтвом давно визнана, однак, дискусія ведеться, як правило, серед науковців з Північної Америки, Європи та Австралії. Дослідження та антропологічний досвід інших регіонів значною мірою відсутній у дебатах.

***Ключові слова*:** історіографія, мистецтво, антропологія, європейський дискурс, музей, візуальна антропологія, культурологія, художня культура.

Карпов Виктор Васильевич, *доктор исторических наук, заведующий кафедрой искусствоведческой экспертизы Национальной академия руководящих кадров культуры и искусств;* ***Бондик Александра Валерьевна***, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Лымарь Анна Михайловна***,

© Карпов В. В., 2020
©Лимар Г. М., 2020
©Наумов О. Г., 2020
©Бондик О. В., 2020

аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств; ***Наумов Олег Геннадьевич****, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Искусство и антропология в дискурсе европейских исследований

Цель исследования заключается в освещении тематических направлений научного изучения европейскими учеными теоретических и практических основ взаимосвязи антропологии и искусства. **Методология исследования**. В соответствии с поставленной целью избран комплекс исследовательских методик современного искусствоведения, основанные на антропологическом подходе к анализу художественных явлений, а также методы эвристического и герменевтического познания в сочетании с библиографическим и историографическим. Использование указанного комплекса исследовательских методик способствовало получению собственных результатов**. Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной, малоисследованной в отечественном искусствоведении темы антропологии искусства. Результаты изучения способствовать развитию искусствоведческой науки и могут служить важной составляющей в исследовании взаимосвязи современного искусства и антропологии. **Выводы.** Историографический анализ показал наличие активного научного дискурса о месте и роли искусства в антропологии и ее влияния на теорию искусствоведения и практику искусства. Делается вывод о том, что антропология искусства выступает как теоретическая основа художественных практик, рассматривает художника как социально значимых феномен, производящий внутреннюю рефлексию на общественные процессы. Важность взаимосвязи между антропологией и современным искусством давно признана, однако, дискуссия ведется, как правило, среди ученых из Северной Америки, Европы и Австралии. Исследования и антропологический опыт других регионов в значительной степени отсутствует в дебатах.

Ключевые слова: историография, искусство, антропология, европейский дискурс, музей, визуальная антропология, культурология, художественная культура.

Karpov Victor*, doctor of historical sciences, head of department art expertise at National Academy of Leaders of Culture and Arts;* ***Bondyk Olexandra****, Postgraduate student, National Academy of Management Culture and Arts* ***Lymar Anna****, Postgraduate student, National Academy of Management Culture and Arts;* ***Naumov Oleg****, Postgraduate student, National Academy of Management Culture and Arts*

Art and anthropology in the discourse of european studies

The purpose of the study is to highlight the thematic areas of scientific study by European scientists of the theoretical and practical foundations of the relationship between anthropology and art. **Methodology.** In accordance with the set goal, a set of research methods of contemporary art history based on an anthropic approach to the analysis of artistic phenomena, as well as methods of heuristic and hermeneutic cognition in combination with the use of bibliographic and historiographical methods. The use of these research methods contributed to obtaining their own results. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the formulation and development of a topical, little-studied in domestic art history theme of the anthropology of art. The results of the study can serve as an important component in the study of contemporary art, anthropology, and the development of art history. **Conclusions.** Historiographical analysis has shown the existence of scientific art discourse on the place and role of art in anthropology and its impact on the theory of art history and art practice. It is concluded that the anthropology of art appears as a theoretical basis of artistic practices, considers the artist as a socially significant phenomenon that produces an internal reflection on social processes. The importance of the relationship between anthropology and contemporary art has long been recognized, however, the debate is still ongoing, usually among scholars from North America, Europe, and Australia. Research and anthropological experience from other regions are largely absent from the debate.

Key words**:** historiography, art, anthropology, European discourse, museum, visual anthropology, culturology, art culture.

Актуальність теми дослідження. Антропологічний вимір мистецтва детермінує вивчення процесу естетичного відображення людської діяльності на основі канону краси як сутності людини та втілення цієї внутрішньої потреби засобами художньої виразності. У мистецтвознавчому дискурсі проблема антропології українського мистецтва набуває вагомого значення та наукового визнання. В основі антропологічного підходу є людина із її уявленнями про красу світу, про суспільство і його відносини із індивідом, свобода творчості та вираження внутрішньої рефлексії і ментальних станів.

Аналіз досліджень і публікацій. Антропологічне дослідження мистецтва має дихотомічне значення людина і мистецтво, як і інші порівняльні виміри міри людського як критерію оцінки [1]. Антропологічний підхід носить міждисциплінарний характер і вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті. Простота дихотомічного поділу не позбавляє багатовимірності класифікацій і оцінок сучасного мистецтва, як результату багатовекторності творчого пошуку самої людини, самоаналізу митця. У західноєвропейському мистецтвознавчому дискурсі щодо антропного підходу до мистецтва виокремлюються досліження Альфреда Гелла, Філіпа Дескола, Роджера Сансі Рока, Арнда Шнайдера, Кристофера Райта, Гретхен Бакке, Марини Петерсон, Анни Лайн та багатьох інших, які

активно досліджують взаємовпливи антропології та мистецтва.

Мета дослідження полягає у висвітленні тематичних напрямів наукового студіювання європейськими вченими теоретичних та практичних основ взаємозв'язку антропології та мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Діалог між мистецтвом та антропологією є суперечливим та інтенсивним і розкривається через всебічне дослідження взаємності двох предметів через практику, теорію та політику. Феномен такого діалогу розглядає Роджер Сансі Рока [2] у контексті того, як художня практика вирішувала антропологічні питання, і, навпаки, як це було важливим в антропології. Безмежність цієї теми спонукала його зосередитися на трьох періодах розвитку мистецтва: дадаїзмі та сюрреалізмі, ситуаціонізмі та перформативності і "етнографічному повороті" на межі двадцятих років XX століття. І це не випадково. Адже відлік свідомого входження людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі XIX-XX століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої "горизонталі" людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури. Дослідження Роджера Сансі, яке повністю взаємодіє з антропологією та теорією мистецтв, новаційно стверджує, що мистецтво та антропологія поділяють не лише методології, але й глибші інтелектуальні, теоретичні рівні та навіть політичні проблеми, пропонуючи науковцям розглянути ці суперечливі стосунки у більш критичному світлі. Одним із провідних предметів дослідження Роджера Сансі є проблема "дару", яка є центральною як для антропологічної, так і для художньої практики. Він подає низку роздумів про природу «дару» стосовно художньої творчості в різних культурних контекстах. Особливий інтерес представляє аналіз сучасного мистецтва через призму класичних антропологічних уявлень про обдарованість та обмін. Ця його ідея близька за своєю сутністю до теорії нейроарту, запропонованої українськими вченими [3]. На думку Роджера Сансі Рока, у практичному мистецтвознавстві антрополог як куратор синтезує дослідження вчених, що працюють на перетині антропології та сучасного мистецтва, щоб вивчити питання співвідношення сучасного мистецтва та етнографії та дати відповідь на питання, як висвітлити практику сучасної антропології і яке місце антропології, як специфічної дисципліни, в межах загальної моделі роботи куратора [4]. Антропологічний підхід до розуміння мистецтва представлено у трансдисциплінарних дослідженнях етнографії та мистецтва тамілів в Індії та їх діаспорі у Великій Британії Анною Лайн [5]. Вона розглядає низку пов'язаних прикладних досліджень, за допомогою яких реалізуються можливості мистецької практики як форми спільного соціального аналізу. Звертаючись до методологічного потенціалу прикладного мистецтвознавства та синтезуючи їх із антропологічними методами дослідження, Лайн розширює способи отримання академічних знань, виходячи за рамки традиційних підходів, щоб представити оригінальну думку про те, як ми можемо перетнути межі між мистецтвом та антропологією і досягти багатовимірного розуміння еволюції. Видатний нідерландський історик культури Йохан Хейзінга також відзначав, що в ході багатовікового розвитку культурного процесу століття за століттям відбувається поступове відділення мистецтва від вітальної функції суспільного життя та перетворення його у вільну самостійну діяльність людини. На його думку, станковий живопис витіснив фрески, а мистецтво набуло рис інтимності, стало більш ізольованим та справою одинаків. У музиці це виявилося у тому, що камерна музика і романс, твори, які задовольняють естетичні потреби особистості, за своїм значенням стали більш затребуваними і більш популярні аніж масові форми мистецтва. Мистецтво набуло значення окремішної високої культурної цінності [6, 227].

До XVIII століття мистецтво мало камерний характер і було благородною прикрасою привілейованої частини суспільства. В мистецтві шукали естетику життя, проте інтерпретували його як релігійність або як розвагу та задоволення. Статус художника визначався його ремісничими здібностями. З другої половини XVIII століття відбулася зміна парадигми естетичної свідомості і мистецтво стає фактором культури. На згасаючій хвилі релігійної свідомості виникає романтизм із його найвищою оцінкою естетичної насолоди на шкалі життєвих цінностей. Хвиля масового визнання суспільної ролі мистецтва та індивідуальності митця розвивається і на кінець XIX століття досягає усіх верств освіченого населення. Мистецтво стає культурною цінністю усього суспільства, а художник набуває чи не сакрального значення. І через це відбувається активний пошук оригінальності, виявлення індивідуальності художника, що спонукає до зміни художньої виразності образів. Виникає імресіонізм, фовізм, італійський футуризм та інші мистецькі течії. Безперестанна потреба нового та небаченого призводить мистецтво до трансгресивних змін початку XX століття.

Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості приводить до використання міждисциплінарних методів дослідженя мистецтва. При вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюіс-Вільямс, Т.А. Доусон, Р. Беднарік використали нейропсихологічний підхід, суть якого полягає у тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картинами внутрішнього уявлення [7]. Традиційно антропологія мистецтва схиляється до інтерпретації артефактів первісності, але не надає відповіді, який вплив таке мистецтво може мати на способи створення та презентації твору.

Сучасне мистецтво та антропологія є важливими напрямками пошуку репрезентативних практик, які на перетені забезпечуть корисну основу для художників та антропологів й відкривають діалог між цими двома дисциплінами. Сучасним художникам та антропологам доводиться багато чому вчитися на практиці один у одного. Пошук альтернативних стратегій дослідження репрезентативних практик у рамках сучасного мистецтва та антропології на прикладі творчості таких художників, як Сьюзен Хіллер, Франческо Клементе та Рімер Карділло здійснюють такі дослідники, як Арнд Шнайдер та Крістофер Райт, Крістофер Пінні, Майкл Річардсон, Деніз Робінсон, Сюзанна Кухлер, Джордж Е. Маркус та Фернандо Кальзаділья, Дейв Льюїс. Вони вивчаючи такі теми, як можливість спільного використання репрезентативних цінностей, естетика та сучасність, татуювання і пропонують нові продуктивні напрямки для практики [8].

Тему пошуку альтернативних стратегій продовжує провідний вчений в цій галузі Арнд Шнайдер і пропонує чітку концептуально-теоретичну основу взаємодії альтернативного мистецтва та антропології [9]. Ряд антропологів, художників та кураторів з таких країн, як Китай, Японія, Індонезія, Бутан, Нігерія, Чилі, Еквадор та Філіппіни обговорюють взаємозв'язок між антропологією та сучасним мистецтвом, представляючи нові точки зору і пропонуючи новаторський новий підхід до цього питання.

На основі підібраних Арнд Шнайдер нових концептуальних та практичних емпіричних прикладів із власною теоретичною основою поглядів митців, кураторів та науковців із-за меж західної школи, розглядаються питання світової онтології та діалоги сучасного мистецтва та антропології, антропологічна практика художників Африки та етнографічне поле сучасного мистецтва, африканське мистецтво у світі, ставиться питання про художню та мистецьку антропологію, теорію в образах, антропологічні дослідження міських мистецьких районів на прикладі дослідження мистецького району Дашанцзи.

В іншій колективній монографії під редакцією Арнд Шнайдер представлено інноваційні етнографічні перспективи на перетинах між мистецтвом, антропологією та оспорюваною культурною спадщиною [10]. Праця являє собою збірку тематичних досліджень, у яких критично оцінюють, як і в яких механізмах художні методи та творчі повсякденні практики сприяють зміцненню спільнот як в культурному, так і в економічному плані. Розділи книги присвячені складним художнім виставкам про колоніалізм, маски смерті, меморіали Голокосту та колекції черепів. Формулюється відповідь на кризу в сучасних економіко-політичних умовах Європи та висуваються нові теоретичні основи щодо конфігурації оновленої європейської ідентичності. У колективній праці «Між мистецтвом та антропологією» Арнд Шнайдер та Крістофер Райт подають нові і складні концепти розгляду сучасного мистецтва та антропології з точки зору практичної роботи на місцях [11]. Завдяки передовим ідеям з числа ключових мислителів, таких як відомий мистецтвознавець Люсі Р. Ліппард, а також відомих антропологів Джорджа Е. Маркуса та Стіва Фельда, розгляд виходить за межі так званого "етнографічного повороту" багатьох сучасних мистецтв та "кризи представництва" в антропології. Дослідники розглядають роботи таких художників, як Джозеф Бейс, Сюзанна Лейсі, Маркус Коутс, Камерон Джеймі та Мохіні Чандра з точки зору наслідків нової антропології почуттів та етичних питань. Використання етнографічних методів для дослідження зрушень на ринку мистецтв та світового сучасного мистецтва є характерною особливістю західної школи антропології мистецтва. Такий підхід демонструють Томас Філліц і Пол ван дер Гріпп, які видали монографію про найсучасніше мистецтво у всьому світі [12]. Вони пропонують до уваги результати дослідження місцевих ринків мистецтва, мереж колекціонерів, кураторів, художників, меценатів, аукціонних будинків та музеїв, що становлять світовий світ мистецтва.

Видатні антропологи Філіп Дескола, який розглядає питання створення образів, та Роджер Сансі Рока, який наводить дискурс про постреляційну антропологію та мистецтво пропонують етнографічний підхід до вивчення сучасного мистецтва, що має життєво важливе значення для антропології мистецтва, візуальної антропології, візуальної культури та суміжних галузей. Важливо відзначити, що антропологи вивчають процеси колекціонування мистецтва в

Азії та Тихому океані, бієнале Дакара, Стамбула, як елемент глобального мистецтва, підіймають питання про складну спадщину нацистських колекціонерів та постколоніальні архіви, а також просування ринку сучасного мистецтва в Бразилії. Предметним полем візуальної антропології серед іншого є "оволодіння максимальною кількістю візуальних мов, як умови розуміння складного й поліфонічного світу та свого місця у ньому" [13, 304]. У антропологічному мистецтвознавчому дискурсі розглядаються питання впливу культурного контексту на інтерпретацію мистецтва, транснаціональний, національний характер творів художників, поширення візуальної культури в глобальному масштабі та його вплив на мистецтво. Посередництвом дослідження творчості художників, серед яких Тіт Кафар, Сара Мейпл, Ширін Нешат, Дж. М. Котзее, Ян Фудонга, Барбара Уокер та Апічатпонг Веерасетхакул, антропологами висвітлюється взаємозв'язок візуальності, політики та ідентичності в сучасній художній культурі [14]. Зокрема, розкривається, як політично заряджені образи, створені в сучасному мистецтві, кіно, літературі, засобах масової інформації та моді, широко споживаються або маргіналізуються.

В антропологічному дискурсі розглядається і діяльність музеїв як невід'ємної частини візуальної та матеріальної культури. Візуальна антропологія вивчає музеї, фундаментальні методи та підходи до розуміння музею як місця виробництва знань у різних культурах [15]. Взаємозв'язок музеїв та візуальної антропології з різноманітних теоретичних питань, використання різноманітних методологічних підходів утворює основу музейної антропології. «Ця дивна та чудова книга змусить вас по-різному замислитись про мистецтво, про антропологію та про їх несподівані перехрестя та змови. Якщо те, що ми робимо, стає матеріальним, то, здається, говорять автори цього спільного твору, ми також робимо мистецтво» – пише Ліза Стівенсон з Університету Макгілла, що у Канаді про простір поміж матерією та методом [16]. Гретхен Бакке та Марина Петерсон зібрали антропологів, чия робота характерна залученням мистецтва та творчої практики до концептуально суворих та методологічно інноваційних способів студіювання. Зокрема, це – Кетлін Стюарт, Кіт Мерфі, Наташа Майерс, Стюарт Маклін, Крейг Кемпбелл та Роджер Сансі Рока. Їх нариси географічно охоплюють земну кулю від Індонезії, Західної Вірджинії та Лос-Анджелеса в США – до Великобританії, Росії та Іспанії. У сукупності автори ставлять під сумнів сучасні дисциплінарні межі та пропонують нову модель, що базується на спільній методології міждисциплінарності між мистецтвом та антропологією, застосовуючи експансивний підхід до мистецтва та спільність у підходах, що стосуються візуальних артефактів, звуку, перформансу, імпровізації, літератури, танцю, театру та дизайну.

Про сучасну антропологічну теорію, антропологію мистецтв та сучасну соціальну проблематику, що займається завданням вивчення естетичної виразності як частини повсякденного досвіду, а не як окремої сфери діяльності йде мова у ще одному виданні, підготовленому Грехен Бакке та Мариною Петерсон «Антропологія мистецтв» [17]. І хоча це підручник, проте він надає всебічне знайомство з антропологією мистецтв та огляд міжкультурного людського досвіду мистецтва. У підручнику наведено класичні тексти антропологів, таких як П'єр Бурдьє, Клод Леві-Стросс, Маргарет Мід, Броніслав Маліновський, Альфред Гелл, Франц Боас та Мері Дуглас, Георгіна Борн та інші, теоретичні та етнографічні студії, що охоплюють Балі, Папуа-Нову Гвінею, Єгипет, Африку на південь від Сахари, Східну Європу та Австралію до Сполучених Штатів, вступні матеріали, етнографічні вправи, ідеї подальшого читання.

Західна історіографія представляє дослідження мистецтва та естетики у їх найширшому розумінні та досвіді, представляючи різноманітні точки зору, що варіюються від метафізичного до політичного. Виходячи за межі мистецтва як вираження внутрішнього розуму і вираження особистості, усувається розрив між мінливими уявленнями про сучасне мистецтво та естетику що відображає глобалізаційні течії в ряді контекстів та регіонів [18]. Про мистецтво та естетику в глобалізованому світі представляють свої тематичні дослідження, що охоплюють транснаціональні чи діаспорні перспективи науковці Індії, Непалу, Індонезії, Ірану, Росії, Руанди та Німеччини: Раміндер Каур, Парул Дейв-Мюкерджі, Емілія Терраччіано, Денис Відал, Лейлі Сребрні-Мохаммаді, Патрісія Шпієр, Крістофер Пінні, Шив Вісванатам, Крістіана Брозіус, Андреа Грідер, Пніна Вербнер, Маттіа Фуманті, Акшая Кумар, Сюзанна Шмітт, Сумендра Патнаїк, Паоло Фаверо, Джулія Батталья, Мерилін Стратерн. Різноманітність діапазону світотворчої діяльності та його прикладів, як-то: цифрові засоби масової інформації, піратські ЗМІ, активізація запаху в музейних експонатах, звукові картини весіль, мімезис в рамках політичної практики, перформативні практики діаспорних культур та альтернативних мистецьких просторів в Тегерані, пропонує розуміння чуттєвого, як сфери між індивідуальною та груповою ідентичностями.

Найвпливовіші твори Альфреда Гелла, що написані протягом останніх двох десятиліть, з

новою вступною главою у його авторстві, зібрані у виданні «Мистецтво антропології» [19]. Есе яскраво демонструють теоретичні та емпіричні інтереси Гелла та його виразний внесок у декілька ключових сфер сучасних антропологічних досліджень. Центральною темою есе є надзвичайно оригінальне дослідження діаграмних образів як місця, де соціальні відносини та когнітивні процеси конвергуються та кристалізуються. Він відслідковує це зображення через дослідження трансакцій ринку, танцювальних форм, знаковості мови та його останніх новаторських аналізів творів мистецтва.

Вчені також розмірковують про мистецтво як головну політичну зброю сучасності, проводять етнографічні дослідження та вивчають зв'язок між мистецтвом, політикою та культурною ідентичністю [20]. Народи у всьому світі використовують мистецтво як засіб створення та підтвердження ідентичності в полікультурному контексті. У час посилення міжкультурного обміну мистецтво стало основним засобом, завдяки якому групи зміцнюють своє почуття культури. Серед тем, які досліджували автори: роль музеїв антропології в утвердженні західного ринку мистецтва; внутрішні та зовнішні політичні суперечки, що лежать в основі репатріації культурних надбань; антропологія, мистецтво та конкурс; влада, ідентичність та стиль: визначення себе та іншого за допомогою ганського мистецтва; втрачаючи мармури: культурні цінності та корінна думка; мистецтво камерунів; каталоги, колекціонери, куратори: ринок мистецтв та антропологія. Дослідження людського досвіду та війни засобами мистецтва, ця цікавість та допитливість герменевтичного пізнання, привела до пошуку артефактів на місцях бойових зіткнень, їх показ та інтерпретацію. Звідси походить тренч-арт – це назва, що дається сліпому набору предметів, виготовлених з відходів індустріальної війни. Кожен предмет, будь-то гравірований корпус, запальничка або ручка з шрапнелі, розповідає про унікальну та зворушливу історію про свого виробника. Вони не лише символізують реакцію людини на жорстокість війни, але вони також виступають посередниками між солдатами та цивільними особами, людьми та індустріальним суспільством, а головне – між живими та мертвими. Ніколас Сондер вперше досліджує історію та культурне значення, що стоїть за цим неоднозначним видом мистецтва [21]. Тренч-арт резонує найбільш очевидно з терором нескінченних обстрілів, нічних нальотів, газових атак та звіриною природою життя траншей. Тренч-арт було започатковане в наслідок таких воєн, як Кримська війна, Американська громадянська війна та Бурська війна, але набув популярності між 1919 та 1939 роками, коли збирачі вирушили на поле бою та повернулися з предметами, призначеними для збереження в пам’яті близьких людей. Термін тренч-арт, однак, вводить в оману, оскільки він не просто посилається на матеріали, знайдені в окопах. Він описує різноманітне коло об’єктів, які певним чином походили з досвіду війни у всьому світі. Наприклад, під час конфліктів у Боснії, В'єтнамі, Північній Ірландії та Кореї було зроблено багато відмітних об'єктів тренч-арту. І в Україні це було представлено під час війни 2014 року на Сході.

Сондер розглядає більш широкі питання про те, що розуміється під тренч-артом та як воно вписується в інші мистецькі рухи, а також на конкретні матеріали, які використовуються для його виготовлення. Він припускає, що його можна розглядати як міст між визначеністю дев'ятнадцятого століття та роздробленими індустріалізованими цінностями та ідеалами сучасного світу. З точки зору антропології феномен тренч-арту потребує ретельного вивчення, адже подібні рефлексії іноді зовсім не належать учасникам воєнних дій. Західна антропологія розглядає також хатнє мистецтво. Для багатьох людей дім – це місце для найінтенсивніших стосунків із візуальними речами. Оскільки вони побудовані за допомогою обраних нами об'єктів, побутові простори глибоко розкривають цілу низку культурних питань. Автори з досвідом наукової, публічної роботи та викладання підіймають проблеми пов’язані із домашнім художнім проектом, про об'єкти, виготовлені для будинку у контексті написання альтернативної історії сучасності (Таня Харрод), мистецтво домашнього арту та індустрія дизайну (Тім Путнам), про смакові війни та дизайнерські дилеми, естетичну практику в домашніх умовах (Елісон Дж. Кларк), що сталося вдома з мистецтвом (Ребекка Ліч), масове виробництво та індивідуальність (Річард Дикон, Ентоні Гормлі, Елісон Уайлдінг), образи, сучасне мистецтво, авангард та кітч (Ендрю Брайтон) [22]. Колін Пантер зачіпає суперечливу тему впливу чи його відсутності на звичайних людей розміщення творів сучасного мистецтва в контексті звичайного дому. Він ретельно розкриває протиріччя між будинком, як місцем затишку та заспокоєння, та часто неспокійними та складними образами, які пропонує сучасне мистецтво. У мистецькому світі будинок розглядався як предмет і навіть використовувався як тимчасова галерея та простір для інсталяцій, але все-таки не часто зустрічаються твори сучасних художників-авангардистів у повсякденному житті людей.

Різноманітні точки зору істориків мистецтва, антропологів та художників за участі ключових науковців азіатського мистецтва та культури,

включаючи мистецтвознавця Джона Кларка та антрополога Клер Гарріс, поряд із свіжими голосами в цій галузі, розкривають численні азіатські погляди на інтерпретацію мистецтва як в теорії, так і в практиці [23]. Важливим дослідженням азіатських студій антропології, історії мистецтва та культурології є праця "Азія через мистецтво та антропологію". Це презентація міжкультурного досвіду по всій Азії. У ній висвітлюється життя азіатських художників-візуалів через їх життєвий досвід та твори, відводячи для них роль провідників контенту в гібридних культурних ситуаціях. У виданні досліджуються ролі тих, хто виробляє, критикує та перекладає творчі форми та практики, для яких розрізнення географії, етнічної приналежності, традицій та сучасності набули великої ваги. Спираючись на досягнення сучасного мистецтва, кіно, літератури, моди результати досліджень роблять виклик усталеним припущенням щодо культурних продуктів Азії та поглиблюють розуміння культурних виразів, які є локальними за походженням, і одночасно транскультурними, індивідуалізованими, які перетинають кордони. Особлива увага приділяється ролі стейкхолдерів культури або «культурних спеціалістів на далекі відстані», чиї роботи, створюючи різноманітні культурні контексти, перетинають або обходять різні світи.

Вивчення мистецтва громади з антропологічної точки зору є ключовим питанням антропології мистецтва та теорії мистецтва. Кеті Грехан вивчає цей процес естетичної трансформації та її відмови від індивідуалізованої практики художника галереї [24]. Вона зосереджена на сорокалітній історії «Free Form Arts Trust» - мистецькій групі, яка відіграла головну роль у боротьбі за створення простору для мистецтв громади у Британії в 1970-і роки. Історія "Free Form" ставить під сумнів загальне розуміння категорій "мистецтво", "експертиза" та "громада" і робить цю історію актуальною поза межами Британії кінця XX століття та початку двадцять першого століття. Повернувшись до світу галерейного мистецтва, засновники вільної форми художників вирішили використати свою візуальну експертизу для того, щоб через мистецькі проекти спільної творчості зв'язатись із людьми робітничого класу, виключеними із існуючого світу мистецтв, прагнучи надати жителям бідних громад більшу роль у формуванні їх естетичного середовища.

Антропологія може ефективно кинути виклик популярним і квотидійним розумінням мистецтва та світового мистецтва, які продовжують уявляти матеріальну культуру через ієрархічні відносини. З антропологічної точки зору мистецтво дозволяє порівнювати культури. Це трактує мистецтво як властивість артефактів, а не як категорію предметів, відтворюючи ідею "світового мистецтва" від "світу мистецтва". Різноманітні мистецькі традиції у всьому світі, якими є орієнталізм, примітивізм, класицизм, антропологія, історія мистецтв, колоніалізм, глобалізація та ринок, складають наше розуміння соціального контексту мистецтва [25]. Щоб зрозуміти мистецтво як загальнолюдську цінність, слід подивитися крізь призму розуміння ширшого світу. Західні мистецькі цінності мають всебічний вплив на незахідні культури та на ставлення до них західних. Дослідження шляхів розвитку теорій мистецтва, що виникають внаслідок історичних зв'язків, які об'єднали різноманітні художні традиції під впливом західних мистецьких цінностей, розглядаються західними мистецтвознавцями та антропологами.

Як висновок, слід підкреслити важливість взаємозв'язку між антропологією та сучасним мистецтвом, яка давно визнана. Історіографічний аналіз засвідчив наявність активного наукового дискурсу щодо місця і ролі мистецтва в антропології та її впливу на теорію мистецтвознавства і практику мистецтва. Антропологія мистецтва постає як теоретична основа мистецьких практик, розглядає митця як соціальнозначущий феномен, що продукує внутрішню рефлексію на суспільні процеси. Дискурс щодо сутності антропології мистецтва ведеться, як правило, серед науковців з Північної Америки, Європи та Австралії. Дослідження та антропологічний досвід інших регіонів значною мірою відсутній у дебатах.

Література

1. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире (2017) М.: ИНДРИК, отв. ред. *О.А. Кривцун*. 340 с.

2. Roger Sansi, (2015). Art, Anthropology and the Gift. London. Bloomsbury Press

3. Karpov V., Syrotynska N. (2018). Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. К.: Міленіум, № 1. С. 21 – 36.

4. Roger Sansi, (2019). The Anthropologist as Curator. London. Bloomsbury Press

5. Anna Line, (2018). Practicing Art and Anthropology. A Transdisciplinary Journey.

6. Хёйзинга Й. (1992). Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс-Академия.

7. Сойкина Н. Ю. (2009). Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 "Археология", 30 с. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html

8. Contemporary Art and Anthropology (2005). Editors: *Arnd Schneider, Christopher Wright.* Berg Publishers.

9. Alternative Art and Anthropology**.** Global Encounters (2017). *Editor: Arnd Schneider.* Bloomsbury Academic

10. Art, Anthropology, and Contested Heritage. Ethnographies of TRACES. (2019). *Edited by Arnd Schneider*. London. Bloomsbury Academic.

11. Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice (2010). Editor(s): Arnd Schneider, Christopher Wright. Berg Publishers

12.An Anthropology of Contemporary Art. Practices, Markets, and Collectors (2018). London. Bloomsbury Academic.

13. Пушонкова О. (2009). Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології // Сучасне мистецтво: Наук. зб. К.: ІПСМ АМУ; КЖД "Софія".

14. Art and the Politics of Visibility. Contesting the Global, Local and the In-Between (2017). Editor: Zeena Feldman.

15. Museums. A Visual Anthropology (2013) By: Mary Bouquet. Bloomsbury Academic.

16. Between Matter and Method. Encounters In Anthropology and Art (2017). *Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson.* Bloomsbury Academic.

17. Anthropology of the Arts. A Reader (2016). Editors: *Gretchen Bakke, Marina Peterson.* Bloomsbury Academic.

18. Arts and Aesthetics in a Globalizing World (2015). Editor(s): Raminder Kaur, Parul Dave-Mukherji. Bloomsbury Academic.

19. The Art of Anthropology. Essays and Diagrams (1999). Edited by *Alfred Gell.* Berg Publishers

20. Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World (1997). Editor: *Jeremy MacClancy*. Berg Publishers.

21. Trench Art. Materialities and Memories of War. (2003). By *Nicholas Saunders.* Berg Publishers.

22. Contemporary Art and the Home (2002). Editor: *Colin Painter.* Berg Publishers.

23. Asia through Art and Anthropology. Cultural Translation Across Borders (2013). Editors: *Fuyubi Nakamura, Morgan Perkins, Olivier Krischer*. Bloomsbury Academic.

24. Community Art. An Anthropological Perspective (2013). By: Kate Crehan. Berg Publishers.

25. World Art An Introduction to the Art in Artefacts (2013). *By Ben Burt.* Bloomsbury Academic.

References

1. Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire (2017). M.: INDRIK. Otv. red. O.A. Krivtsun. 340 s. [in Russia]

2. Roger Sansi (2015). Art, Anthropology, and the Gift. London. Bloomsbury Press [in English]

3. Karpov V., Syrotynska N. (2018). Neuroart in the context of creativity. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectva: nauk. zhurnal. K.: Milenium. # 1. S. 21 – 36. [in Ukraine]

4. Roger Sansi (2019). The Anthropologist as Curator. London. Bloomsbury Press [in English]

5. Anna Line, (2018). Practicing Art and Anthropology. A Transdisciplinary Journey [in English]

6. Khëjzyngha J. (1992). *Homo ludens. V teny zavtrashnegho dnja.* M.: Proghress-Akademyja.

7. Sojkyna N. Ju. (2009). *Zhyvopysj эpokhy paleolyta v systeme kuljturnыkh cennostej Evrazyy*: avtoref. dys. na soyskanye uchen. step. kand. yst. nauk: spec. 07.00.06 "Arkheologhyja" http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html

8. Contemporary Art and Anthropology (2005). Editors: *Arnd Schneider, Christopher Wright.* Berg Publishers. [in English]

9. Alternative Art and Anthropology**.** Global Encounters (2017). *Editor: Arnd Schneider.* Bloomsbury Academic. [in English]

10. Art, Anthropology, and Contested Heritage. Ethnographies of TRACES. (2019). *Edited by Arnd Schneider*. London. Bloomsbury Academic. [in English]

11. Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice (2010). Editor: *Arnd Schneider, Christopher Wright*. Berg Publishers. [in English]

12.An Anthropology of Contemporary Art. Practices, Markets, and Collectors (2018). London. Bloomsbury Academic. [in English]

13. *Pushonkova O.* (2009). Aktualjni problemy doslidzhenj vizualjnoji antropologhiji. Suchasne mystectvo: Nauk. zb. K.: IPSM AMU; KZhD "Sofija". [in Ukraine]

14. Art and the Politics of Visibility. Contesting the Global, Local, and the In-Between (2017). Editor: Zeena Feldman. [in English]

15. Museums. A Visual Anthropology (2013). By: Mary Bouquet. Bloomsbury Academic. [in English]

16. Between Matter and Method. Encounters In Anthropology and Art (2017). *Editors: Gretchen Bakke, Marina Peterson.* Bloomsbury Academic [in English]

17. Anthropology of the Arts. A Reader (2016). Editors: *Gretchen Bakke, Marina Peterson.* Bloomsbury Academic. [in English]

18. Arts and Aesthetics in a Globalizing World (2015). Editor(s): Raminder Kaur, Parul Dave-Mukherji. Bloomsbury Academic. [in English]

19. The Art of Anthropology. Essays and Diagrams (1999). Edited by *Alfred Gell.* Berg Publishers. [in English]

20. Contesting Art. Art, Politics, and Identity in the Modern World (1997). Editor: *Jeremy MacClancy*. Berg Publishers. [in English]

21.Trench Art. Materialities and Memories of War. (2003). By *Nicholas Saunders.* Berg Publishers. [in English]

22. Contemporary Art and the Home (2002). Editor: *Colin Painter.* Berg Publishers. [in English]

23. Asia through Art and Anthropology. Cultural Translation Across Borders (2013). Editors: *Fuyubi Nakamura, Morgan Perkins, Olivier Krischer*. Bloomsbury Academic. [in English]

24. Community Art. An Anthropological Perspective (2013). By: Kate Crehan. Berg Publishers. [in English]

25. World Art An Introduction to the Art in Artefacts (2013). *By Ben Burt.* Bloomsbury Academic. [in English]

Стаття надійшла до редакції 23.03.2020
Прийнято до друку 25.04.2020

УДК 7. 046; 7.041.6
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221356

Цитування:
Косів Р.Р. Творчість Стефана, маляра Пашецького (1730-ті роки): атрибуція й стилістична характеристика в контексті українського іконопису. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 118-121.

Kosiv R. (2020). The artistic legacy of Stefan, painter Pashetsky (the 1730s): attribution and stylistic characteristics in the context of Ukrainian icon-painting of the time. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 118-121 [in Ukrainian].

Косів Роксолана Романівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
сакрального мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-1202-1488
lanakosiv@yahoo.com

ТВОРЧІСТЬ СТЕФАНА, МАЛЯРА ПАШЕЦЬКОГО (1730-ті роки): АТРИБУЦІЯ Й СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ

Мета статті – розглянути творчість Стефана Пашецького, на основі підписної роботи, пов'язати з ним ікони тієї ж манери малярства та увести його спадщину в контекст розвитку українського іконопису першої половини XVIII ст. Для досягнення мети застосовано **методи** формального та стилістичного аналізу, іконографії, іконології та метод дослідження культурного контексту. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше комплексно розглянуто твори Стефана, маляра Пашецького, який працював у 1730-х рр. для церков Перемиської єпархії. З'ясовано, що маляр синтезував новації стилістики та іконографії, притаманні українському мистецтву кінця XVII – першої третини XVIII ст. з традиційними мотивами, що мали розвиток у місцевому середньовічному церковному мистецтві. Виявлено, що Стефан Пашецький працював у подібній стилістиці із майстрами великого осередку церковного мистецтва 1670–1760-х рр. у м. Риботичі поблизу Перемишля. **Висновки.** Творчість Стефана Пашецького цілком вписується в доробок майстрів церковного мистецтва Перемиської єпархії першої половини XVIII ст. і відображає історичну ситуацію його розвитку. Важливо відзначити, що у час коли працював Стефан Пашецький значно активізувалися латинізаційні процеси серед духовенства Перемиської єпархії, спонукувані постановами Замойського собору 1720 р., що відобразилося також у церковному мистецтві. У цьому контексті творчість Стефана Пашецького представляє радше консервативний напрям іконопису, зорієнтований на традицію минулого століття. Стінописи та ікони Стефана Пашецького, свідчать, що як й більшість українських майстрів, він адаптовував нові джерела іконографії, в основному через гравюри стародруків Львова та Києва. Однак його почерк є упізнаваним та вирізняється індивідуальною авторською манерою.

***Ключові слова*:** церковне мистецтво, іконографія, ікона, стінопис, іконописець Стефан Пашецький, Перемиська єпархія.

Косив Роксолана Романовна, *доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры сакрального искусства Львовской национальной академии искусств*

Творчество Стефана, маляра Пашецкого (1730-е годы): атрибуция и стилистическая характеристика в контексте украинской иконописи

Цель статьи – рассмотреть творчество Стефана Пашецкого, на примере подписной работы связать с ним иконы той же манеры живописи и ввести его наследие в контекст развития украинской иконописи первой половины XVIII в. Для достижения цели применены **методы** формального и стилистического анализа, иконографии, иконологии и метод исследования культурного контекста. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые комплексно рассмотрены произведения Стефана, маляра Пашецкого, который работал в 1730-х гг. для церквей Перемышльской епархии. Выяснено, что художник синтезировал новации стилистики и иконографии, присущие украинскому искусству конца XVII – первой трети XVIII в. с традиционными мотивами, которые имели развитие в местном средневековом церковном искусстве. Выявлено, что Стефан Пашецький работал в подобной стилистике с мастерами большого центра церковного искусства 1670–1760-х гг. в г. Рыботичи вблизи Перемышля. **Выводы.** Творчество Стефана Пашецкого вполне вписывается в наследие мастеров церковного искусства Перемышльской

©Косів Р. Р., 2020

епархии первой половины XVIII в. Важно отметить, что во время, когда работал Стефан Пашецкий значительно активизировались латинизацийние процессы среди духовенства Перемышльской епархии, движимые постановлениями Замойского собора 1720 года, что отразилось также в церковном искусстве. В этом контексте творчество Стефана Пашецкого представляет скорее консервативное направление иконописи, ориентированное на традицию прошлого века. Стенописи и иконы Стефана Пашецкого, свидетельствуют, что как и большинство украинских мастеров, он адаптировал новые источники иконографии, в основном из гравюр печатных книг Львова и Киева. Однако его почерк является узнаваемым и отличается индивидуальной авторской манерой.

Ключевые слова: церковное искусство, иконография, икона, стенопись, иконописец Стефан Пашецкий, Перемышльская епархия.

***Kosiv Roksolana**, Doctor in Art Studies, Associate professor, professor of the sacral art department of Lviv National Academy of Arts*

The artistic legacy of Stefan, painter Pashetsky (the 1730s): attribution and stylistic characteristics in the context of Ukrainian icon-painting of the time

The purpose of the article is to study the artistic manner of Stefan Pashetsky, to use his signed work for the attribution of other icons, and to introduce his legacy in the context of the Ukrainian icon painting of the first half of the 18th century. **Methodology.** Formal and stylistic analysis, iconography, iconology methods, and method of cultural context study were used to achieve this goal. **The scientific novelty** of the article is that for the first time the works of Stefan, a Pashetsky painter, who worked in the 1730s for the churches of the Peremyshl diocese, were comprehensively examined. It has been found out that the painter synthesized the innovations of stylistics and iconography inherent in the Ukrainian art of the late 17th – the first third of the 18th century with traditional motifs that have evolved in local medieval church art. It is revealed that Stefan Pashetsky worked in a similar style with the masters of the large center of church art active in the 1670s – 1760s in the town of Rybotychi near Peremyshl. **Conclusions.** The work of Stefan Pashetsky fits into the achievements of masters of church art of the Peremyshl diocese in the first half of the 18th century. It is important to note that during the time of Stefan Pashetsky's work, the Latinization processes among the clergy of the Peremyshl diocese, initiated by the decrees of the Zamoysky synod in 1720, intensified, which was also reflected in local church art. In this context, the works of Stefan Pashetsky present rather a conservative line of icon painting, based on the tradition of the last century. The wall paintings and icons of Stefan Pashetsky indicate that, like most Ukrainian masters, he adapted new sources of iconography, mainly through the engravings from the old printed books of Lviv and Kyiv. However, his approach is recognizable and distinguished by an individual authorial manner.

Key words: church art, iconography, icon, wall painting, painter Stefan Pashetsky, Peremyshl diocese.

Актуальність теми. Історіографія українського іконопису XVII–XVIII ст. засвідчує, що стосовно цього періоду сформовано загальну уяву про тенденції впливів західноєвропейських стилів, відносно докладно опрацьована діяльність провідних майстрів, творчість яких часто була підтримувана конкретними меценатами. Втім, у домінуючій більшості попит на облаштування церков творами мистецтва забезпечували майстри з невеликих містечок, які мали різний фаховий рівень. Одним із таких був Стефан, маляр Пашецький, який працював у 1730-х рр. для унійних храмів колишньої Перемиської єпархії української (тоді її називали руська) Церкви, деякі з них на сьогодні є у складі Польщі. Відповідно спадщина майстра опинилася у музейних зібраннях двох держав. Ім'я Стефана Пашецького не уведено до контексту дослідження українського іконопису.

Аналіз досліджень і публікацій. Згадку про Стефана, маляра Пашецького віднаходимо у статті польської авторки Ренати Кінги-Яри, де описані його авторства настінні розписи у дерев'яній церкві Різдва Богородиці зі села Грозьова [8, 240–245]. Дослідниця приділила увагу тематиці сюжетів стінопису, однак питання творчості їх автора не вивчалося. Ім'я Стефана Пашецького згадане в контексті вивчення творчості іншого, на жаль анонімного майстра, який працював для церков того регіону, що й досліджуваний маляр [1]. У теперішній публікації уточнюються раніше висловлені припущення та уводяться нові факти щодо діяльності Стефана, маляра Пашецького.

Мета статті – розглянути творчість Стефана Пашецького, на основі підписної роботи, пов'язати з ним ікони тієї ж манери малярства та увести його спадщину в контекст розвитку українського іконопису першої половини XVIII ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Авторський напис імені іконописця Стефана Пашецького віднаходимо над дверима на західній стіні каплиці на хорах, що у західній частині другого ярусу дерев'яної церкви Різдва Богородиці зі села Грозьова поблизу Устрик на етнографічній території Бойківщини (тепер – ґміна Устрики Долішні, Бещадський повіт, Підкарпатське воєводство, Польща). Після виселення українського населення у 1940-х рр.,

недіючу церкву та її пам'ятки у 1960-х роках перенесено до скансену Музею народної архітектури в Сяноку (Польща), де вона відкрита для огляду. Церква побудована 1732 року, цю дату написано цифрами на сволоку, а розписи виконано 1735 року, про це тричі написано літерами, що характерно для середньовічної транслітерації цифр. Дата виконання стінопису стоїть біля імені маляра над апостолами у великій композиції Переображення Господнього: «стефан м[аляр] паше^{т}ски^{й} аѱлє», у святилищі біля зображення трьох святителів та на південній стіні нави над образом преподобного Теодосія Печерського, поруч із вкладним текстом, де написано, що фундаторами стінопису були грозьовський єрей Григорій Ко(л?)[р]остенський із дружиною Марією. На сьогодні стінопис повністю відреставровано із деякими поновленнями малярства та похибками кириличного правопису. Власне прізвище священика, очевидно, було «коростенський», що вказує, що він походив із розташованого недалеко від Грозьової села Коростна (тепер – Коростенко; знаходиться на польсько-українському кордоні).

Тепер стінопис вкриває стіни святилища, частково виходить на південну стіну нави, що примикає до іконостасу та заповнює стіни каплиці на хорах. Сюжетні композиції розташовані у верхньому ярусі стіни килимовим стилем, одна за одною, у нижньому – імітація мармурового декору. Зображення виконано у графічній манері у стриманому світлому колориті з домінуванням природніх пігментів: різних відтінків вохри (від цеглястої до золотистої), білила та сажі. Такий спосіб виконання зображення нагадує некнижкові підкольоровані дереворити, що активно поширювалися у той час серед населення, а також великоформатні ікони на полотні, що були тоді популярними у церквах. Майстер Стефан характерно малює фігури, інколи перебільшуючи стопи, має своєрідну манеру виконання рис ликів, що надає упізнаваності його авторському почерку. Оскільки тематика розписів грозьовської церкви вивчалася, про що згадано вище, звернемо увагу на те, що маляр запозичував окремі мотиви з гравюр українських стародруків. Це помітно на прикладі композиції Спас – Виноградна Лоза, що у святилищі [5], сцен страти апостолів, що на хорах, сюжетів Коронування Богородиці та Покрови. У сценах автор лаконічно передає перспективу та простір. Впадає у вічі поєднання сюжетів зі старого та нового завітів, які часто розташовані поруч. Так у святилищі поруч із сценою жінки-мироносиці біля гробу Господнього намальовано Старозавітну Трійцю (Гостинність Авраама), далі символічну композицію – Спас – Виноградна Лоза. На стіні нави впритул до іконостаса (теперішній іконостас у церкві перенесено з іншого храму) велика сцена Покрову Богородиці з цілофігурними образами київських святих Антонія і Теодосія Печерських (у нижній частині розпис утрачено). На хорах бачимо великі композиції Воскресіння і Переображення Спаса, поруч Тайну вечерю і Коронування Богородиці, під якою клячать два монахи у ризах латинських ченців. Тут також намальовано сцену страти ап. Петра, пророка Іллю у печері за ним проповідь ап. Павла і далі вознесіння пророка Іллі. Порівняння пророка Іллі, одного з найбільших проповідників Старого завіту з верховними апостолами є обґрунтованим з богословської точки зору. Під композицією Тайної вечері на західній стіні хорів дещо несподівано нарисована Смерть у вигляді великого людського кістяка з лопатою та написом «смерть грішником люта». Зазначимо, що у мистецтві візантійської традиції відомі приклади уміщення на західній стіні храму композицій Страшного суду (до прикладу фреска XII ст. Кирилівської церкви у Києві), таким чином ця Смерть може бути пов'язана із цією традицією. Під вікном зображено герб Сас, що був популярним серед української шляхти Перемиської єпархії. Не відомо чи він стосувався автора розписів чи замовника єрея Григорія, чи якоїсь іншої особи шляхетського походження дотичної до цієї церкви. Тематика підбору сцен у святилищі має зв'язок з євхаристійною жертвою Спаса. Пишучи про іконографію стінопису варто підкреслити, що тут бачимо нові для монументального мистецтва цього регіону образи Коронування Богородиці Новозавітною Трійцею, Спас – Виноградна Лоза. Водночас у святилищі на підкупольному просторі уміщено зображення чотирьох євангелистів, що нав'язує до давньої традиції розташування їх постатей на парусах центрального купола. Приклад стінопису Стефана Пашецького у церкві з Грозьової є важливим також з огляду на те, що вкрай мало церков з розписами збереглося на теренах колишньої Перемиської єпархії того часу і давніших [6; 7]. Прийоми компонування сцен, підбір сюжетів, джерела запозичення мотивів є важливими для розуміння як працювали майстри та на які взірці вони орієнтувалися. Відзначимо, що у грозьовській церкві ключовим зображенням в нави виступає велика за розміром сцена Покрову

Богородиці, як уже відзначено зі св. Антонієм та Теодосієм Печерськими. Її композиційну схему запозичено з гравюр київської лаврської друкарні.

Інші твори, на яких простежуємо почерк Стефана Пашецького, є іконами. Манера малярства свідчить, що цей майстер виконав велику ікону «Страсті Христові» з датою 1737 р., що знаходиться у церкві Собору св. Івана Хрестителя у Дністрику (Старосамбірський р-н, Львівська обл.). Унизу ліворуч на іконі білилом написано великий вкладний текст, який, на жаль, практично неможливо відчитати. Понизу розміщено дату: «року б[ожого] аѱлз», – і підпис майстра: «стефань ма[…]». Ця пам'ятка відома у літературі [2, 127; 1, іл. 26а], однак ніколи не була співвіднесена з маляром Стефаном Пашецьким. Ікона налічує 23 сцени, які намальовані так само графічно, як й стінопис у церкві з Грозьової. Манера малюнку ликів, пропорції фігур також ідентичні. Обидві дати виконання творів вказують, що майстер працював у 1730-х рр.

З авторством Стефана Пашецького можна також пов'язати велику ікону Страстей, що з церкви в Яблуньці (Турківський р-н, Львівська обл.), тепер знаходиться у церкві бл. Климентія Шептицького у Львові. Вона містить 24 страсні сцени. Ікона має видовжений по вертикалі формат, що нав'язує до традиції таких пам'яток XV–XVI ст.

У сюжетних сценах Стефана Пашецького слід відзначити особливу манеру малювати архітектуру. Вона потрактована фризово, лінійно в один колір, але доволі прецизійно з відтворенням деталей. Ця архітектура є своєрідною візитівкою почерку маляра. Подібно вирішував архітектуру, на жаль, анонімний майстер, який залишив вкладний текст та дату 1724 р. на іконі Христа Пантократора, що перенесена із церкви в Новоселиці на Бойківщині (Словаччина) до скансену Музею української культури у Свиднику (Словаччина). За цією пам'яткою ідентифікуємо маляра як «автор ікони Христа Пантократора 1724 р.» [1].

Манера малярства Стефана Пашецького також подібна до великої групи ікон авторства майстрів з осередку церковного мистецтва у м. Риботичі поблизу Перемишля [2], які працювали у першій половині XVIII ст. у цьому ж регіоні і підписували себе як «риботицькі». Однак прізвище майстра Стефана вказує, що він походив зі села Пашова, що за 20 км від Грозьової, де він розписував церкву, і за 40 км від Риботичів. Тому немає підстав пов'язувати його діяльність зі згаданим риботицьким осередком. На прикладі його творчості і творчості його анонімного колеги «автора ікони Христа Пантократора 1724 року» [1] можна спостерегти, що майстри одного регіону в одному часовому відтинку працювали у подібних стилістичних прийомах.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше комплексно розглянуто твори Стефана, маляра Пашецького, який працював у 1730-х рр. для церков Перемиської єпархії. З'ясовано, що маляр синтезував новації стилістики та іконографії, притаманні українському мистецтву кінця XVII – першої третини XVIII ст. з традиційними мотивами, що мали розвиток у місцевій середньовічній іконографії. Виявлено, що Стефан Пашецький працював у подібній стилістиці із майстрами великого осередку церковного мистецтва 1670–1760-х рр. у м. Риботичі поблизу Перемишля.

Висновки. Творчість Стефана Пашецького цілком вписується в доробок майстрів церковного мистецтва Перемиської єпархії першої половини XVIII ст. і відображає історичну ситуацію його розвитку. Важливо наголосити, що якщо про роботу інших малярів ми знаємо за іконами, то основною збереженою роботою Стефана Пашецького є стінопис церкви, що є показовим ліченим прикладом для того регіону. Виявлені ікони авторства майстра дозволили розширити діапазон його діяльності. Зауважимо, що у час коли працював Стефан Пашецький значно активізувалися латинізаційні процеси серед духовенства Перемиської єпархії, спонукувані постановами Замойського собору 1720 р., що відобразилося також у церковному мистецтві. У цьому контексті творчість Стефана Пашецького представляє радше консервативний напрям іконопису, зорієнтований на традицію минулого століття. Стінописи та ікони Стефана Пашецького, свідчать, що як й більшість українських майстрів, він адаптовував нові джерела іконографії, в основному через гравюри стародруків Львова та Києва. Однак його почерк є упізнаваним та вирізняється індивідуальною авторською манерою.

Література

1. Косів Р. Ікони «майстра Христа Пантократора 1724 року» на межі Закарпатської та Львівської областей в контексті тогочасного іконопису регіону. *Культура і мистецтво західноукраїнських земель 2011, 2012* / відп. ред. В. Александрович. Львів, 2019. С. 285–308.
2. Косів Р. Риботицький осередок церковного мистецтва 1670–1760-х років. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2019. 528 с.
3. Сидор О. Світ астрономії в образах українського мистецтва. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні*: збірник наук. праць. Львів : Ін-т прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2014. С. 226–317.
4. Слободян В. Українське сакральне будівництво Старосамбірського району. Львів: Камула, 2015. 423 с.
5. Biskupski R. Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII i I połowy XVIII wieku. *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*. Sanok, 1977. Nr. 23. S. 10–18.
6. Giemza J. Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku. *Sztuka cerkiewna w diecezji Przemyskiej*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku. Łańcut: Muzeum-Zamek w Łańcucie, 1999. S. 89–150.
7. Gronek A. Opuszczone dziedzictwo. O malowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej. Kraków: Księgarnia akademicka, 2015. 458 s.
8. Kinga Jara R. Sztuka w służbie Boskiej idei. Zagadnienia artystyczno-ideowe zbiorów sztuki Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku na przykładzie kultowego żydowskiego rzemiosła artystycznego i malowideł ściennych cerkwi z Grąziowej. *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*. Sanok, 2008. № 37. S. 210–245.

References

1. Kosiv, R. (2019). Icons of "Christ Pantocrator Master of 1724" on the border of the Transcarpathian and Lviv regions in the context of the then icon-painting of the region. V. Alexandrovich (Ed.) *Culture and Art of Western Ukrainian Lands* 2011, 2012. Lviv, 285–308 [in Ukrainian].
2. Kosiv, R. (2019). *The Rybotychi center of church art 1670s – 1760s*. Lviv: National Museum in Lviv named after Andrey Sheptytskyy [in Ukrainian].
3. Sydor, O. (2014). The world of astronomy in the images of Ukrainian art. *Ukrainian sky. Studies on the history of astronomy in Ukraine: a collection of sciences*. Lviv: Inst. of Applied Problems of Mechanics and Mathematics. Ya. S. Podstryhacha, NAS of Ukraine, 226–317 [in Ukrainian].
4. Slobodian, V. (2015). *Ukrainian sacral building of the Staro Sambir district*. Lviv: Kamula [in Ukrainian].
5. Biskupski, R. (1977). Inspirations with Graphics of Iconpainting of the 17th–first half of the 18th centuries. *Materialy Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*. Sanok: Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku, 23, 10–18 [in Polish].
6. Giemza, J. (1999). Wall paintings as an element of the decor of wooden churches in the 17th century. *Sztuka cerkiewna w diecezji Przemyskiej*. Materials from the international scientific conference on March 25-26, 1995. Łańcut: Museum-Castle in Łańcut, 89–150 [in Polish].
7. Gronek, A. (2015). *Abandoned heritage. About paintings in the church of St. Onufry in Posada Rybotycka*. Krakow: Księgarnia akademicka [in Polish].
8. Kinga Jara, R. (2008). Art in the service of the Divine idea. Artistic and ideological issues of the art collections Museum of folk architecture in Sanok on the example of the religious Jewish artistic craftsmanship and wall paintings of the church from Grąziowa. *Materialy Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*. Sanok: Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku, 37, 210–245 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2020
Прийнято до друку 14.04.2020

УДК 7.001:930.2(438.32) (045) (092)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221357

Цитування:
Патик Р.С. Теоретична та творча спадщина Володимира Січинського (львівський період 1920–1923 рр.). *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 123-128.

Patyk R. (2020). The theoretical and creative heritage of Volodymyr Sichynsky (Lviv period 1920–1923 gg.). Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 123-128 [in Ukrainian].

Патик Роксолана Степанівна,
кандидат мистецтвознавства,
професор, перший проректор
Львівської національної академії мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-1520-1185
osvita@lnam.edu.ua

ТЕОРЕТИЧНА ТА ТВОРЧА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА СІЧИНСЬКОГО (ЛЬВІВСЬКИЙ ПЕРІОД 1920–1923 РР.)

Метою дослідження є ґрунтовне вивчення науково-теоретичної, мистецько-педагогічної і творчої діяльності українського мистецтвознавця та архітектора-практика В. Січинського в період 1920–1923 рр. **Методологія дослідження**. Застосовано порівняльно-типологічний метод аналізу творчих і теоретичних праць В. Січинського. Для дослідження його теоретичної спадщини обрано також методи наукового дослідження текстів, зокрема, метод класифікації. Цей метод сприяв детальному вивченню теоретичної спадщини дослідника, поділу її за тематикою та проблематикою. **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що вперше здійснюється ґрунтовний аналіз науково-теоретичної, мистецько-педагогічної і творчої діяльності В. Січинського в період його перебування у Львові 1920–1923 рр. **Висновки.** Встановлено, що Львів став платформою для формування молодого науковця та архітектора-практика В. Січинського. Результатом діяльності вченого в період 1920–1923 рр. стали низка наукових праць, які зробили помітний внесок у розвиток вітчизняного мистецтвознавства, історії та теорії архітектури, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, граверства та української культури загалом.

***Ключові слова*:** теоретична та творча спадщина, ранній період, наукові дослідження, українська культура.

***Патык Роксолана Степановна**, кандидат искусствоведения, профессор, первый проректор Львовской национальной академии искусств*

Теоретическое и творческое наследие Владимира Сичинского (львовский период 1920–1923 гг.)

Целью исследования является основательное изучение научно-теоретической, художественно-педагогической и творческой деятельности украинского искусствоведа и архитектора-практика В. Сичинского в период 1920–1923 гг. **Методология исследования**. Применены сравнительно-типологический метод анализа творческих и теоретических трудов В. Сичинского. Для исследования его теоретического наследия избраны также методы научного исследования текстов, в частности, метод классификации. Этот метод способствовал подробному изучению теоретического наследия исследователя, разделения его по тематике и проблематике. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые осуществляется подробный анализ научно-теоретической, художественно-педагогической и творческой деятельности В. Сичинского в период его пребивания во Львове 1920–1923 гг. **Выводы.** Установлено, что Львов стал платформой для формирования молодого ученого и архитектора-практика В. Сичинского. Результатом деятельности ученого в период 1920–1923 гг. стали ряд научных работ, внесших заметный вклад в развитие отечественного искусствоведения, истории и теории архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, граверства и украинской культуры в целом.

***Ключевые слова*:** теоретическая и творческое наследие, ранний период, научные исследования, украинская культура.

***Patyk Roksolana**, Ph.D.in Arts, Professor, Vice-Rector of the Lviv National Academy of Arts*

The theoretical and creative heritage of Volodymyr Sichynsky (Lviv period 1920–1923 gg.)

The purpose of the research is to thoroughly study the scientific, theoretical, artistic, and pedagogical and creative activity of Ukrainian art historian and architect V. Sichynskyy during the period 1920–1923. **Methodology.** The comparative-typological method of analysis of the creative and theoretical works of V. Sichynskyi is used. The

© Патик Р.С., 2020

methods of scientific research of texts, in particular, the method of classification, are also chosen for research of its theoretical heritage. This method contributed to a detailed study of the theoretical heritage of the researcher, its division by subject and problem. **The scientific novelty** of the research is that for the first time a thorough analysis of the scientific, theoretical, pedagogical, and creative activity of V. Sichynsky during the period 1920–1923 is carried out. **Conclusions.** It was established that Lviv became a platform for the formation of a young scientist and architect V. Sichynskyi. The result of the scholar's activity during the period 1920–1923 was a series of scientific works that made a significant contribution to the development of national art history, the history and theory of architecture, fine arts and crafts, engravings and Ukrainian culture in general.

***Key words*:** theoretical and creative heritage, early period, scientific research, Ukrainian culture.

Володимир Січинський (1894–1962) – видатний архітектор і мистецтвознавець, діяльність якого до сьогодні малодосліджена у контексті української культури XX сторіччя. Теоретична та творча спадщина В. Січинського вражає широтою охопленого матеріалу, відзначається своєю різноманітністю за видовими і жанровими ознаками.

Актуальність теми дослідження. Провідною ідеєю наукових пошуків вченого є визначення місця історії української культури та мистецтвознавства, особливостей розвитку українського мистецтва у загальносвітовому культурно-мистецькому процесі. В. Січинському належать десятки комплексних досліджень з історії українського та світового мистецтва, праць про методику мистецького виховання та навчання. Особливо наполегливо вчений вивчав історію української архітектури. Чимало ґрунтовних студій та розвідок залишив В. Січинський у ділянках образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, граверства, дослідження розвитку мистецьких стилів. Багато статей та монографічних праць, альбомів науковця присвячено проблемам української культури. Досліджував він і творчий шлях багатьох українських митців – скульпторів, граверів, художників-живописців, а також мистецтвознавців. На основі зібраних архівних матеріалів розглянемо діяльність В. Січинського в період формування наукової та творчої думки молодого науковця, а саме 1920–1923 рр., яка здійснювалась переважно у Львові.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема вивчення і систематизації теоретичної спадщини В. Січинського в ранній період його діяльності досі не отримала ґрунтовного наукового дослідження. Окремі праці-монографії українських та іноземних вчених частково висвітлюють окреслену проблематику (Кейван І. [2], Мушинка М. [3]), проте це загалом лише хронологічний огляд життя і наукової діяльності вченого, висвітлення творчості В. Січинського як архітектора-практика, що працював на теренах Пряшівщини (у Михайлівцях та Комарнику), та невеликі статті, що містять інформативні відомості про діяльність В. Січинського у Львові.

Сьогодні ім’я В. Січинського все частіше згадується на сторінках газет та журналів, проте це лише висвітлення окремих етапів колосального доробку вченого, аналіз його мистецтвознавчо-дослідницьких праць у таких публікаціях часто має фрагментарний характер, проводився поверхнево, без належного наукового рівня.

Мета дослідження – проаналізувати діяльність Володимира Січинського в період становлення наукової думки вченого, який окреслюється 1920–1923 рр.

Виклад основного матеріалу. Перші спроби наукових досліджень В. Січинського можна віднести до 1920 р. Ще юнаком Володимир разом зі своїм батьком Юхимом Сіцінським брав участь у низці археологічних розкопів та вирушав у архітектурні й етнографічні експедиції, таким чином привчаючись до скрупульозного проведення розкопів, обмірів, замальовок, вивчення архівних джерел. Метою таких експедицій було збирання та дослідження пам’яток старовини Поділля. Часто, повернувшись з таких подорожей, Володимир допомагав батькові в упорядкуванні зібраних матеріалів, інколи навіть редагував наукові праці [3, 20].

У серпні 1920 р., коли більшовицькі війська захопили майже всі українські землі і Українська Народна Республіка як держава припинила своє існування, розпочалися переслідування української інтелігенції. За такої ситуації молодий В. Січинський, що в цей час вже був одружений, змушений із сім’єю виїхати в Галичину, а саме у Львів.

Продовжуючи свої наукові дослідження, В. Січинський пішки мандрував по Галичині, досліджуючи народну архітектуру, а згодом і по Волині та Холмщині. Ці подорожі дали можливість молодому науковцю докладно дослідити західноукраїнські землі, і згодом, взятись до написання таких праць, як: "Дерев’яні дзвіниці та церкви Галицької України XVI – XIX ст.", "Архітектура Лаврова", "Брама в Мілеті та

фасад катедри у Володимирі Великому", "Місто Холм", "Крехівська архітектура", "Вежа і дім Корнякта у Львові", "Етруський дім та гуцульський оседок" та багато інших.

Одночасно з польовими дослідженнями В. Січинський багато часу проводив в архівах та бібліотеках, і як зауважує дослідник М. Мушинка "…дослідження він робив на власні кошти в дуже важких післявоєнних умовах" [3, 28].

У 1920 р. у Львові за допомогою друзів – В. Гнатюка, І. Крип'якевича та В. Дорошенка – В. Січинського було запрошено на посаду вчителя історії та малювання Української академічної гімназії, однак незабаром польська адміністрація звільнила його, як "неблагонадійного" учителя [3, 30]. З 1920 по 1923 рр. В. Січинський багато часу присвячував науковій та творчій роботі, зокрема працював в Науковому товаристві ім. Т. Шевченка та у Національному Музеї у Львові, заснованому А. Шептицьким. Саме у Львові, В. Січинський розпочав свою самостійну наукову та творчу діяльність. "Доба безнастанних змін, шаленого темпу мистецького життя (...) екстремів, контрастів, пристрасти, вічного ферментуючого експерименту" [1, 5] – так охарактеризував В. Січинський початок 20-х років XX століття, і зауважив: "доба помножування, поширювання і розголошування найкращих мистецьких творів серед найширшої людности" [12, 5].

Згодом В. Січинський став дописувачем багатьох українських видань, рецензував праці сучасних йому науковців, робив аналітичні огляди виставок, що відбувалися у Львові, Берліні, Варшаві. У пресі з'явилися наступні його статті: "Жовтий трикутник: (З приводу виставки в Берліні)", де на основі представлених творів класичного і футуристичного напрямів В. Січинський зробив висновок, що класичним роботам бракує оригінальності, а щодо футуристичних творів, то цей новий напрям автор вважав взагалі слабким і нездатним до існування [11, 472-474]; "Весняна виставка малярства", де В. Січинський проаналізував твори таких митців, як Л. Геца, Олени і Ольги Кульчицьких, М. Анастазієвського, І. Северина, П. Холодного [6, 4]; "Виставка О.Новаківського" – здійснив огляд творчості відомого львівського живописця О. Новаківського [8, 6]; "Виставка студентів-архітектів (у Львівській політехніці)" – акцентував увагу на малюнки старих будівель, де відсутні обміри і плани, а в існуючих архітектурних проектах не застосовуються форми старого місцевого архітектурного стилю [9, 237-238]; "Виставка збірок В. Пещанського у Львові" – автор відзначив збірку килимів XVII – XVIII ст., картин XV – XVI ст., колекцію фотографій українських стародавніх пам'яток архітектури, і зокрема, зазначив недоліки у підборі окремих експонатів [7, 101-102]; В. Січинський, аналізуючи виставку творів "Гуртка діячів українського мистецтва", зауважив високий рівень робіт О. Новаківського, М. Анастазієвського, Л. Геца, О. Кульчицької, В. Крижанівського, М. Бутовича, П. Ковжуна, С. Тимошенка, А. Лушпинського та інших митців [19, 48-51].

На сторінках львівських часописів з'явилися численні рецензії В. Січинського на публікації "Хата по Єлисаветинському пр. під ч.35 в Харкові" С. Таранущенка [18, 88-92], "Podkarpatska Rus. Serie 1: Drevene Kosteliky a zvonice" Hulka R. [15, 283-285], "Історія українського мистецтва" [17, 90-94] і "Архипенко" [16, 335] М. Голубця, "Дерев'яні церкви Галичини XVI – XVIII в." А. Лушпинського [14, 277], зокрема, в останній В. Січинський дає загалом позитивну оцінку, проте зауважує, що наукова вартість видання зменшена за рахунок відсутності планів, розмірів та текстів-пояснень.

Виявляючи неабияку цікавість до фахових видань з архітектури, В. Січинський 1923 р. у "Збірнику секції мистецтва в українському науковому товаристві" розмістив статтю "Нові праці з української архітектури", де з прихильністю відзначив праці Ф. Ернста "Стара бурса в Києві", "Надгробок Рум'янцева-Задунайського в Києвській Лаврі", О. Гуцала "Стародубське барокко", "Надгробні хрести українських церков XVII – XVIII вв." та Д. Щербаківського "Українські дерев'яні церкви" [13, 107-112].

З архівних джерел відомо, що В. Січинський на запрошення на той час директора Національного музею у Львові І. Свєнціцького впродовж 1920-1921 рр. працював на посаді "рисівника" і співпрацював з такими відомими науковцями і дослідниками, як В. Щербаківський, І. Свєнціцький, О. Лушпинський, Г. Будзиновський та ін. Як свідчить лист від 12 грудня 1921 р., що його у науковій бібліотеці музею віднайшла дослідниця Ярослава Павличко, В. Січинський, вже перебуваючи в Празі, до 1926 року підтримував контакти з музеєм у справі публікації своїх наукових праць [4, 102].

На особливу увагу заслуговує розвідка В. Січинського "Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI – XIX ст." (зі збірки Національного Музею у Львові), котра вийшла друком у 1925 р. Ця розвідка В. Січинського була

вміщена у збірнику, де становить основну його частину. Окрім неї тут містилися передрук рецензії С. Таранущенка на альбом "Дерев'яні церкви Галичини XVI – XVIII вв." О. Лушпинського, додано два покажчики, один з яких – покажчик місцевостей, що включає рисунки В. Січинського [21, 204].

Основна стаття випуску складається з вступного розділу, що має методологічний характер, загального начерку архітектури української дзвіниці, огляду літератури про низку церков й архітектурних деталей, і нарешті альбому малюнків. Як пише В. Січинський, "...метою автора, було дати дещо точного матеріалу для історії української архітектури, щоб глибше познайомити читача з характером українського архітектурного стилю і збільшити сирий матеріал до ужитку сучасних українських архітектів та мистців", – і далі: "...віднайти характеристичні будови для близшої околиці, даючи першенство найстаршим пам'яткам ще не дослідженим, або мало дослідженим" [10, 33]. Зауважимо, що у своїй розвідці В. Січинський прагнув дати точний аналіз лише окремих будов у поодиноких місцевостях.

Цінність цієї розвідки полягає у тому, що малюнки та обміри виконав переважно сам В. Січинський, деякі – О. Лушпинський, інженер Р. Грицай та Ірина Шухевич. В. Січинський подає рисунки загального вигляду церкви, плани (іноді плани другого ярусу церкви), поздовжні перетини, перетини і рисунки особливо цінних деталей, рисунки фасадів, причілків. Д. Щербаківський у рецензії відгукувався про цю працю: "Матеріал дано свіжий, цінний, вибрані пам'ятки цікаві й своєю старовиною й з архітектурного боку" та продовжує, "...трапляються і деякі недосконалості (...) не показані проміри перекріїв церков, в багатьох випадках не уніфіковані масштаби планів і перекріїв". В. Січинський у своїй роботі подав перетин лише однієї дзвіниці, що, певна річ, замало для розуміння досить складної конструкції української дзвіниці, але підсумовує: "Все ж ці зауваження лише дрібні і цінності малюнків вони не позбавляють" [21, 204].

До основної частини, ілюстративної, В. Січинський додав наукову статтю, у якій висловив припущення про те, що "...створення вповні закінченого типу дзвінниць припадає на добу значно ранішу від створення відомого нам типу однобанних чи двобанних церков" [10, 34], а саме на князівську добу. На думку автора, така ситуація постала завдяки тому, що в перші часи християнства в Україні її оборонні та замкові вежі своєю конструкцією вповні відповідали архітектурному вирішенню дзвіниць і "...були цілком природнім продовженням свого роду будівництва" [10, 34].

"Цінною частиною роботи В. Січинського треба вважати публікацію значної кількости архітектурних деталей, брам, фірток, дверей, інтересних пропорцій і форм, залізних замків" [21, 204], відзначив у своїй рецензії Д. Щербаківський – і зазначив: "Інтересною технічною деталлю старого церковного деревляного будівництва являються опубліковані уперше три глиняні й дві шкляні голівки церковних верхів з-під хрестів" [21, 204].

Результатом праці В. Січинського у Національному музеї у Львові стала також видана 1925 р. робота "Архітектура в стародруках" (зі збірки Національного музею у Львові), що вміщує 25 таблиць рисунків. У цій праці В. Січинський намагається опрацювати той великий матеріал, який зберігся по українських стародруках та окремих гравюрах і ставить собі за мету – дослідити давню українську архітектуру на підставі старих українських гравюр. Іноді В. Січинському доводилось виконувати рисунки у збільшеному вигляді, оскільки техніка виконання штихів була недосконалою. Копіюючи гравюри автор намагався точно передати оригінал і по можливості уникнути доповнень і поправок, проте при потребі, в окремих випадках він вдавався до реконструкції рисунків штихів [5, 5].

Серед дослідників і науковців праця В. Січинського "Архітектура в стародруках" отримала широкий відгук та прихильну оцінку, зокрема, у рецензії Д. Щербаківського [20, 202] наголошується на вдалому методологічному розподілі архітектурних малюнків. В. Січинський вивчав і опрацьовував матеріал за іншою системою і не вносив у вступ як окремий розділ порівняльний аналіз українських гравюр. Проте, дослідник вказував на вплив і запозичення, що базуються на світогляді ренесансу, який спонукав майстрів малювати релігійні образи в сучасному місцевому оточенні, з типовими прикметами побутового характеру. Порівнюючи взірці українського штихарства із західними зразками, В. Січинський підсумував, що "...українські майстри майже зовсім переробляли (їх) по свойому українщили", – і зауважив, – "Ця перерібка сама по собі для нас дуже цікава і важна для пізнання мистецького смаку тогочасних українських мистців" [5, 4].

Розвідки "Дерев'яні дзвіниці та церкви Галицької України XVI – XIX ст.", "Архітектура

Лаврова", "Брама в Мілеті та фасад катедри у Володимирі Великому", "Місто Холм", "Крехівська архітектура", "Вежа і дім Корнякта у Львові", "Етруський дім та гуцульський оседок", "Архітектура в стародруках" та інші отримали багато схвальних відгуків і рецензій відомих дослідників історії української архітектури і стали першими вагомими науковими спробами молодого науковця.

Наукова новизна. Вперше здійснюється ґрунтовний аналіз науково-теоретичної, мистецько-педагогічної і творчої діяльності українського мистецтвознавця та архітектора-практика В. Січинського у період 1920–1923 рр. Саме у Львові, де особливо помітною у ті роки була активізація культурно-мистецького життя, з'явилися на сторінках періодики перші статті і рецензії В. Січинського, присвячені українським стародрукам, гравюрам, дерев'яним церквам Галичини, ренесансній архітектурі. Активність дослідницької і публіцистичної діяльності В. Січинського дає підстави говорити про те, що він посідав помітне місце у мистецтвознавстві Львова 20-х років XX ст. серед таких відомих дослідників, як В. Залозецький, М. Голубець, М. Драган, І. Свенціцький та ін.

Висновки. Львів став платформою для формування молодого науковця та архітектора-практика В. Січинського. Результатом наукових напрацювань у ранній період діяльності вченого стали ґрунтовні праці "Дерев'яні дзвіниці та церкви Галицької України XVI – XIX ст.", "Архітектура Лаврова", "Брама в Мілеті та фасад катедри у Володимирі Великому", "Місто Холм", "Крехівська архітектура", "Вежа і дім Корнякта у Львові", "Етруський дім та гуцульський оседок", "Архітектура в стародруках" та ін., які зробили помітний внесок у розвиток вітчизняного мистецтвознавства, історії та теорії архітектури, образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, граверства та української культури загалом.

В. Січинський – неординарна постать у нашій науці й культурі. Досі, проте, немає ґрунтовного монографічного дослідження його діяльності. Наукові роботи вченого залишаються недостатньо вивченими, деякі донині не опубліковані. Багато матеріалів про життя і діяльність вченого і митця зберігаються у приватних вітчизняних на зарубіжних архівах і є невідомими в наукових колах.

Література

1. Андрієнко М. Текст Володимира Січинського. Львів : Асоціяція незалежних українських мистців, 1934. 41 с.
2. Кейван І. Володимир Січинський: Архітект, мистець-графік, мистецтвознавець, дослідник. Торонто : Євшан-зілля, 1957. 79 с.
3. Мушинка М. Володимир Січинський та русини-українці Східної Словаччини. Пряшів : Союз русинів-українців Словацької республіки, 1995. 124 с.
4. Павличко Я. Володимир Січинський і Національний музей у Львові. *Володимир Січинський та Україна* : матеріали міжнар. конф. К. : Абрис, 1996. С. 102.
5. Січинський В. Архітектура в стародруках. Львів : Збірки Національного музея у Львові, 1925. 47 с.
6. Січинський В. Весняна виставка малярства. *Українська трибуна (Варшава)*. 1921. № 17. С. 4.
7. Січинський В. Виставка збірок В. Пещанського у Львові. *Нова Україна (Прага)*. 1922. № 13–15. С. 101–102.
8. Січинський В. Виставка О. Новаківського. *Українська трибуна (Варшава)*. 1921. Ч. 29. С. 6.
9. Січинський В. Виставка студентів-архітектів (у Львівській політехніці). *Воля (Відень).* 1921. № 6/7, т. 3. С. 237–238.
10. Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI – XIX ст. Львів : Збірки Національного музея у Львові, 1925. 49 с.
11. Січинський В. Жовтий трикутник: (З приводу виставки в Берліні). *Воля (Відень)*. 1920. № 12, т. 3. С. 472–474.
12. Січинський В. Народнє мистецтво і модерна творчість (слово на відкритті "Вистави народніх тканин і вишивок" у Музею НТШ д. 15 вересня). *Діло*. 1935. № 246. С. 7.
13. Січинський В. Нові праці з української архітектури (з приводу виходу "Збірника секції мистецтв українського наукового товариства в Києві"). *Нова Україна (Прага)*. 1923. № 4. С. 107–112.
14. Січинський В. Рецензія на альбом "Дерев'яні церкви Галичини XVI – XVIII вв." А. Лушпинського. *Критика і бібліографія*. 1920. № 6/7, т. 2. С. 277.
15. Січинський В. Рецензія на книгу "Podkarpatska Rus. Serie 1: Drevene kosteliky a zwonice" R.Hulka. *Літературно-науковий вісник.* 1922. Кн. 3. С. 283–285.
16. Січинський В. Рецензія на книгу "Архипенко" М. Голубця. *Нова Україна (Прага)*. 1923. № 7/8. С. 335.
17. Січинський В. Рецензія на книгу "Історія українського мистецтва" М. Голубця. *Митуса*. 1922. № 3. С. 90–94.
18. Січинський В. Рецензія на книгу "Хата по Єлисаветинському провулку під ч. 35 у Харкові" С. Таранущенка. *Літературно-науковий вісник.* 1922. Кн. 1. С. 88–92.

19. Січинський В. Українська мистецька виставка у Львові. *Нова Україна (Прага)*. 1922. № 8-9. С. 48–51.

20. Щербаківський Д. Рецензія на книгу "Архітектура в стародруках" В. Січинського. *Україна*. 1925. Кн. 1-2. С. 202.

21. Щербаківський Д. Рецензія на книгу "Дерев'яні дзвінниці Галичини XVI – XVIII вв." В. Січинського. *Україна*. 1925. Кн. 1-2. С. 204.

References

1. Andriienko, M. (1934). The text of Volodymyr Sichynsky. Lviv: Asotsiiatsiia nezalezhnykh ukrainskykh mysttsiv [in Ukrainian].

2. Keivan, I. (1957). Volodymyr Sichynsky: Architect, masters-graph, art critic, researcher. Toronto: Yevshan-zillia [in Ukrainian].

3. Mushynka, M. (1995). Volodymyr Sichynsky and Rusyn-Ukrainians of Eastern Slovakia. Priashiv: Soiuz rusyniv-ukraintsiv Slovatskoi respubliky [in Ukrainian].

4. Pavlychko, Ya. (1996). Volodymyr Sichynsky and the National Museum in Lviv. Proceedings of the International Conference «Volodymyr Sichynsky and Ukraine». (p. 102). Kyiv: Abrys [in Ukrainian].

5. Sichynskyi, V. (1925). Architecture in the Early Books. Lviv: Zbirky Natsionalnoho muzeia u Lvovi [in Ukrainian].

6. Sichynskyi, V. (1921). Spring Painting Exhibition. Ukrainska trybuna (Varshava), 17, 4 [in Ukrainian].

7. Sichynskyi, V. (1922). Exhibition of collections of V. Peshansky in Lviv. Nova Ukraina (Praha), 13-15, 101-102 [in Ukrainian].

8. Sichynskyi, V. (1921). Exhibition of O. Novakivsky. Ukrainska trybuna (Varshava), 29, 6 [in Ukrainian].

9. Sichynskyi, V. (1921). Exhibition of students of architecture (in Lviv Polytechnic). Volia (Viden), 6/7, 237-238 [in Ukrainian].

10. Sichynskyi, V. (1925). Wooden bells and churches of Galician Ukraine in the seventeenth and nineteenth centuries. Lviv: Zbirky Natsionalnoho muzeia u Lvovi [in Ukrainian].

11. Sichynskyi, V. (1920). Yellow Triangle: (about the edition of the exhibition in Berlin). Volia (Viden) 12, 472-474 [in Ukrainian].

12. Sichynskyi, V. (1935). Folk art and modern art (the word at the opening of "Performances of folk fabrics and embroidery" at the Museum of NTSh on September 15). Dilo, 246, 7 [in Ukrainian].

13. Sichynskyi, V. (1923). New works on Ukrainian architecture (on the issue of the Collection of the Art Section of the Ukrainian Scientific Society in Kyiv). Nova Ukraina (Praha), 4, 107-112 [in Ukrainian].

14. Sichynskyi, V. (1920). Review of the album "Wooden Churches of Galicia XVI – XVIII centuries." A. Lushpinsky. Krytyka i bibliohrafiia, 6/7, 277 [in Ukrainian].

15. Sichynskyi, V. (1922). Review of the book "Podkarpatska Rus. Serie 1: Drevene kosteliky a zwonice" by R.Hulka. Literaturno-naukovyi visnyk, 3, 283-285 [in Ukrainian].

16. Sichynskyi, V. (1923). Review of the book "Archipenko" by M. Golubtsya. Nova Ukraina (Praha), 7/8, 335 [in Ukrainian].

17. Sichynskyi, V. (1922). Review of the book "The History of Ukrainian Art" by M. Golubtsya. Mytusa, 3, 90-94 [in Ukrainian].

18. Sichynskyi, V. (1922). Review of the book " Cottage by Elizavetinsky lane under part 35 in Kharkiv" by C. Taranushchenko. Literaturno-naukovyi visnyk, 1, 88-92 [in Ukrainian].

19. Sichynskyi, V. (1922). Ukrainian art exhibition in Lviv. Nova Ukraina (Praha), 8-9, 48-51 [in Ukrainian].

20. Shcherbakivskyi, D. (1925). Review of the book "Architecture in the Early Books" by V. Sichynsky. Ukraina, 1-2, 202 [in Ukrainian].

21. Shcherbakivskyi, D. (1925). Review of the book "Wooden Bells of Galicia from the XVII – XVIII centuries" V. Sichynsky. Ukraina, 1-2, 204 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.02.2020
Прийнято до друку 12.03.2020

УДК 7.017.4:75
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221360

Цитування:
Прокопович Т.А. Живопис Тетяни Галькун як етнокультурний феномен: проблема колористики та пластики. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 129-133.

Prokopovych T. (2020). Tatiana Halkun's painting as an ethnocultural phenomenon: color and plastic issue. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 129-133 [in Ukrainian].

Прокопович Тетяна Анатоліївна,
кандидат психологічних наук, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, заступник декана факультету культури і мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-9935-6645
prokopovych.tetiana@gmail.com

ЖИВОПИС ТЕТЯНИ ГАЛЬКУН ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ПРОБЛЕМА КОЛОРИСТИКИ ТА ПЛАСТИКИ

Мета статті полягає в аналізі та мистецтвознавчій концептуалізації живопису Тетяни Галькун як етнокультурного феномену крізь призму колористики та пластики художнього стилю мисткині. **Методологія дослідження** Проблематика дослідження зумовила використання таких наукових методів: системний − при формуванні цілісного уявлення про живопис Тетяни Галькун як феномен культури; аналітичний − при дослідженні провідних рис стилю мисткині; типологічний − при створенні основ для мистецтвознавчої концептуалізації феномену живопису Тетяни Галькун крізь призму колористики та пластики художнього стилю. **Наукова новизна** полягає у науковому осмисленні живопису Тетяни Галькун крізь призму колористики та пластики художнього стилю, концептуалізації феномену живопису мисткині як складової мистецької спадщини України. **Висновки**. Колористично-пластична витонченість творів Т. Галькун проявляється в контексті техніко-зображувального відношення через естетизацію колориту як засобу освоєння світу, а розкриття змісту – через сюжетну лінію, спрямовану на збереження ідентичності та етнокультурної самобутності. Картини художниці побудовані на колориті, який допомагає розкриттю твору і сприяє філософському осмисленню дійсності та безпосередньому чуттєво-зоровому сприйнятті втіленого сюжету.

***Ключові слова*:** живопис, творчість, колористика, пластика, колорит, колір, мистецтво, художники, Тетяна Галькун.

***Прокопович Татьяна Анатольевна**, кандидат психологических наук, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства, заместитель декана факультета культуры и искусств Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки*

Живопись Татьяны Галькун как этнокультурный феномен: проблема колористики и пластики

Цель статьи заключается в анализе и искусствоведческой концептуализации живописи Татьяны Галькун как этнокультурного феномена сквозь призму колористики и пластики художественного стиля художницы. **Методология исследования** Проблематика исследования обусловила использование таких научных методов: системный – при формировании целостного представления о живописи Татьяны Галькун как феномена культуры; аналитический – при исследовании главных черт стиля художницы; типологический – при создании основ для искусствоведческой концептуализации феномена живописи Татьяны Галькун сквозь призму колористики и пластики художественного стиля. **Научная новизна** заключается в научном осмыслении живописи Татьяны Галькун сквозь призму колористики и пластики художественного стиля, концептуализации феномена живописи художницы как составляющей художественного наследия Украины. **Выводы.** Колористически-пластическая изящество произведений Т. Галькун проявляется в контексте технико-изобразительного отношение через эстетизацию колорита как средства освоения мира, а раскрытие содержания – через сюжетную линию, направленную на сохранение идентичности и этнокультурной самобытности. Картины художницы построены на колорите, который помогает раскрытию произведения и способствует философскому осмыслению действительности и непосредственном чувственно-зрительном восприятии воплощенного сюжета.

***Ключевые слова*:** живопись, творчество, колористика, пластика, колорит, цвет, искусство, художники, Татьяна Галькун.

©Прокопович Т. А., 2020

Prokopovich Tetyana, *Ph.D., Senior Lecturer of the Department of Fine Arts, Deputy Dean of the Faculty of Culture and Arts of Lesia Ukrainka Eastern European National University*

Tatiana Halkun's painting as an ethnocultural phenomenon: color and plastic issue

Purpose of the article. In the context of the scientific understanding of Tatiana Halkun's artistic achievement, it is essential that the work of art is a significant contribution and an ethno-cultural phenomenon of Ukrainian painting, which in turn forms a cultural stratum in the fine arts of the XX-XXI centuries. The purpose of the article is to analyze and art concept the painting of Tatyana Halkun as an ethno-cultural phenomenon through the prism of the color and plastic art style of the artist. **Methodology.** The problematics of the research led to the use of the following scientific methods: systemic - in forming a holistic view of Tatiana Halkun's painting as a phenomenon of culture; analytical - in the study of the leading features of the art style; typological - when creating the bases for art conceptualization of the phenomenon of the painting by Tatyana Halkun through the prism of color and plastic art style. **The scientific novelty** lies in the scientific comprehension of the painting by Tatiana Halkun through the prism of color and plastic art style, the conceptualization of the phenomenon of the painting of the artistry as a component of the artistic heritage of Ukraine. **Conclusions.** The color-plastic sophistication of Tatiana Halkun's works is manifested in the context of a technical-imaginative relationship through the aestheticization of color as a means of mastering the world, and the disclosure of content - through a storyline aimed at preserving the identity and ethno-cultural identity. The artist's paintings are based on color, which helps to reveal the work and contributes to the philosophical comprehension of reality and the immediate sensual and visual perception of the incarnated plot.

Key words: painting, creativity, color, plastics, art, artists, Tatiana Halkun.

Актуальність дослідження. Творчі рефлексії в сучасному мистецькому світі є досить різновекторними з посиленням нетрадиційналістських тенденцій, проте наукове розуміння цілісності традицій, збереження духовних цінностей і мистецького спадку як потужного каналу передавання духовних здобутків нащадкам, сприяє актуальності дослідження творчого шляху народної художниці України Галькун Тетяни Дмитрівни. Зважаючи на те, що українська культура – це сукупність традицій, норм та звичаїв, зреалізованих на суспільному, побутовому, художньо-мистецькому рівнях, цілісність підходу до висвітлення і збереження класичних напрямків живопису сприятиме розв'язанню проблематики наукового пізнання мистецтва і культурологічного збагачення суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Висвітленню мистецької творчості волинських художників присвячені наукові розвідки таких дослідників, як В. Алексєєв, Б. Берекета, Т. Вербич, М. Владич, І. Вовк, Т. Галькун, Ю. Гудзь, Н. Гуменюк, Н. Калиновська, Л. Клімчук, Т. Левицька, Н. Макарчук, З. Навроцька, Т. Прокопович, О. Сдор, О. Седих, Т. Степанчук, М. Чернюк та інші [2, 3, 6, 9, 10, 11, 13, 14, 15]. Проте у публікаціях, що стосуються мистецької діяльності художників Волині, приділена увага більш загальним темам. Це, зокрема, біографічні дані або виставки того чи того художника. Але питання конкретизації творчого здобутку щодо колористичного вирішення конкретного художника розкриті недостатньо. У цьому і вбачаємо актуальність запропонованої розвідки.

Образотворче мистецтво – це та галузь знань, яка має найвищі досягнення в оволодінні кольором. Саме в ній використовуються експресивні, імпресивні й символічні властивості кольору (М. Волков, В. Кандинський, Г. Шегаль, Д. Шеллінг). Дослідники також вивчають отримані багатьма поколіннями художників закономірності гармонійного поєднання кольорів (І. Гете, В. Кандинський, К. Малевич) [5, 8]. Якраз через образотворче мистецтво відбулося формування ряду дисциплін, пов'язаних із вивченням кольору. Провідне місце серед них займають кольорознавство, мистецтвознавство, психологія, фізіологія сприйняття кольору, де авторами засадничих праць є такі дослідники: Р. Арнхейм, Р. Гаріфуллін, І. Гете, Ч. Ізмайлов, В. Кандінський та ін. [1, 4, 5, 7, 8].

Мета дослідження полягає в аналізі та мистецтвознавчій концептуалізації живопису Тетяни Галькун як етнокультурного феномену крізь призму колористики та пластики художнього стилю мисткині.

Виклад основного матеріалу. Щоб бути пізнаваними, привернути і утримати увагу поціновувача мистецтва чи просто звичайної людини до своїх творів живопису, художник повинен володіти неабияким талантом. Адже наразі мало просто створити картину на полотні чи інсталяцію. У сучасному світі потрібно знайти ту нішу в мистецтві, яка недостатньо заповнена або майже забута, створити свій власний стиль і почерк, індивідуально-авторську сюжетну лінію, неповторний колорит, який підкреслюватиме і доповнюватиме задум художника. Із завданням чудово впоралася Т. Галькун. Адже понад 600 полотен – це творчий здобуток мисткині за 50 років її творчості. Більшість із картин зберігаються в галереях, приватних колекціях України та зарубіжжя, а також у м. Любліні (Польща), де засновано картинну галерею з творами художниці. Авторка презентувала

близько 30 персональних виставок. З них лише в Польщі було близько 20. Понад сотні міжнародних і вітчизняних показів, наявність полотен мисткині у фондах Президента України, штаб-квартирі ЮНЕСКО – це лише невелика частина вагомого доробку художниці. Адже ще є безліч етюдів, начерків, що не увійшли до репрезентованого матеріалу. Окрім офіційно демонстрованого здобутку авторки, майже протягом усього творчого життя була проведена плідна робота з розкриття майстерності та таємниць живопису на лекціях зі студентами Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки в місті Луцьку. Вірність живопису та своєму стилю художниця пронесла крізь весь творчий шлях, фіксуючи мить життя у вічність, зупиняючи час на своїх картинах, створюючи нев'янучі квіти на натюрмортах, лишаючи живими тих, кого немає вже давно поруч.

Любов до краси і малювання Тетяна Дмитрівна унаслідувала генетично від своїх предків – обдарованої малярки Катерини Білокур та іконописця Терена Білокура [9]. Найкращі спогади дитинства художниця пов'язує із життям у дідусевій хаті. Це світло, пронесене крізь роки, проглядається і донині у її картинах. Сильний зв'язок із предками знаходить своє втілення через приємні спогади про них і зберігання речей, які ним належали. Так, любов до дідуся і пам'ять про нього виражені в багатьох картинах Т. Галькун. У натюрмортах часто фігурує стілець дідуся. Він зображений на картині з однойменною назвою «Стілець дідуся» (2012 р.), а також у натюрмортах «Квітує липа» (2007 р.), «Вісники весни» (2017 р.), на портреті «Дід Євлампій і баба Секлета» (1970 р.) тощо. Візуальне сприйняття дійсності і рефлексії свідомості художників створюють поєднання емоцій і чуттєвого вираження, при цьому відбувається конгломерат, так як зображаючи зовнішнє, художник передає внутрішню сторону речей і подій [1]. Особливе почуття краси, яке Т. Галькун розкриває у своїх роботах, пульсує кольором і власним стилем у виборі сюжету і кольорової гами. У її картинах немає драми, злості, ненависті. Творчі роботи мисткині не викликають деструктивних емоцій, а лише позитив, умиротворення і спокій, які відчуваються через те рідкісне вираження самобутності у простоті.

У становленні української школи живопису Т. Галькун брала безпосередню участь. Її творча діяльність розпочалася з Республіканської художньої школи (1966 р.) і Київського державного художнього інституту з 1972 р. Саме в цей час ще зовсім юна художниця шукала себе у яскравому розмаїтті квітів, букетів, сюжетів із селянського життя (перший період творчості, кінець 1960–1980 рр.) [2, 3, 6]. Із часом, усвідомивши силу мистецтва, художниця у більш стриманій манері і кольоровому вирішенні народжує серію картин «Щезаюче Полісся», якою намагається привернути увагу до урбанізації суспільства і зникаючого не лише культурного прошарку, а цілої поліської екосистеми. Це охоплює другий період творчості, кінець 1980–2010 рр. Образ та душа Полісся, його портрети чітко виписані в картинах Т. Галькун. На її полотнах пронесена через десятиліття і народжена витонченість і ніжність кольорової гами, органічність втілення простоти і буденності, уникнення надмірних ефектів заради правдивості задуму.

В епоху соцреалізму встояти і втримати власний стиль і почерк зуміє не кожен метець, проте на полотнах Т. Галькун тільки реальне, правдиве життя, яке художниця змальовувала з натури, проводячи не один день і вечір на колгоспних полях і фермах, вловлюючи побут і настрій тодішньої епохи. У її роботах будь-якого творчого періоду немає пафосу, немає слоганів, а лише мовчазне і тихе відображення дійсності й настрою. Вони можуть бути водночас залиті сонцем, але з м'якими тінями, мати холодні кольори, але транслювати тепло, бути стриманими у своїй кольоровій гамі, але випромінювати любов, бути яскравими, але навіювати трішки меланхолію. Таку чуттєву полярність вбачають справжні поціновувачі мистецтва.

Без перебільшення можна сказати, що любов до рідного народу є в художниці щирою і палкою, адже самобутність України, а саме Волині, проглядається крізь предмети і квіти в натюрмортах, через сюжети в пейзажах. Проглянувши відображений на полотнах творчий шлях, не можливо не закохатися в ту енергетику, що несуть картини, не можливо не захоплюватися тим м'яким світлом, що випромінене від кожного художнього витвору мисткині. Серія робіт «Щезаюче Полісся» – це мов архівний матеріал тих куточків, які вже зникли або ж майже зникли з нашої землі. Можливо, вже через кілька десятиліть наші нащадки зможуть їх побачити лише на пам'ятних картинах із цієї серії, оскільки нині ми маємо можливість споглядати відображення епохи Радянського союзу через сюжети зі сценами із життя простих людей того часу: механізаторів, доярок і свинарок. Проте в роботах Т. Галькун немає героїв, завішаних медалями, членів компартій, а лише прості, світлі і реальні люди тогодення з покрученими від

роботи руками, спаленими на сонці обличчями і світлими душами. Зі слів Т. Галькун, це все реальні люди, не видумані і не надумані – справжні доярки, з натури змальовані доїльні апарати, трактори і сюжети, реальні миті відпочинку і праці. Щоб написати ці роботи, мисткиня перебиралася на деякий час у село і, бувало, що місяцями там жила, спостерігала і замальовувала, шукала сюжети.

Варто відзначити, що 90-ті роки слугували періодом створення низки станкових портретів. Портрети відомих діячів художниця писала, в основному перебуваючи на пленерах за кордоном. Це, наприклад, портрети культурного діяча Німеччини Отто Шульца, художниці Терези Хомік, начальника управління культури м. Холм Лєха Радванського та інших. Картини Т. Галькун є не тільки в Україні, вона має власних поціновувачів у Польщі, Канаді, Франції, США.

У сучасному урбанізованому і технологічно-активному світі не так багато нинішніх художників може запевнити, що всі їхні картини виконані з натури. Проте це не про Т. Галькун. За суттєвий період творчості, терміном понад 50 років, сама мисткиня запевняє, що лише дві роботи виконала з фотографії (і це на велике прохання замовника). Пані Тетяна стверджує, що «пише лише те, про що співає її душа, те, за що зачепилося око, те, що хоче писати її пензель» (з власного інтерв'ю автора з Т. Галькун).

Відзначимо, що художники – це творчі люди, які вирізняються високим рівнем емоційності [12]. Рання творчість мисткині (1960–1980 рр.) репрезентована неприхованим темпераментом і яскравими кольорами. Наступні 20 років палітра художниці стала вирізнялася тихими, спокійними кольорами, врівноваженістю і стриманістю. Проте, після 2000-х років картини Т. Галькун засяяли новим життям кольору, адже чуттєвість, барвистість і сонячність, соковитість мазків проглядаються майже крізь всю сюжетну лінію її доробку. Нині кредо художниці таке: «Творчість має нести лише позитив». Зі слів Т. Галькун, представлених у власному інтерв'ю автора статті із мисткинею: «Не можливо вступити в ту ж воду кілька разів, але є бажання повернутися до тих емоцій, відчуттів юності з її оптимістичним світосприйманням, яскравими барвами і поглянути на все очима юності. Так хочеться дарувати тепло людям, оптимізм, світло і позитивні емоції!». На запитання про стиль її зрілого живопису, художниця відповіла: «Пишу так, як в юності!» (з власного інтерв'ю автора з Т. Галькун).

Із невимовним захопленням можна спостерігати ту любов, що проглядається при написанні Т. Галькун натюрмортів із простих лісових чи польових квітів: чебрецю, материнки, дзвіночків, безсмертнику, звіробою. На картинах вони такі, що хочеться вдихнути їхній аромат або їх торкнутися. Саме через ось таку простоту, а не пафосність сучасних тепличних квітів показано природність і первісну красу. Звичайна корзина з цвітом липи, тарілка з черешнями або ж лісове багно, чи золототисячник і ягоди, які хочеться взяти у пригорщу і з'їсти – все це прості, проте такі життєві сюжети її картин. Дорога в с. Озютичі, денні і вечірні пейзажі із краєвидами тієї місцини, де нині є будиночок художниці, сюжети з вуличок Луцька з правдивими бабусями – це все те, що відбивається крізь призму світобачення авторки на її полотнах. У сюжетній лінії пейзажів багато весни, літа, краєвидів, квітучих дерев і весняних чагарників – все просте, живе, без кон'юктур. Адже саме кон'юнктура протиставлена такому розумінню, як творчість, індивідуальність, особливість і вступає в синонімічне відношення із такими словами: ринковість, вигідність, доцільність. Проте це не про Т. Галькун, адже художниця не працює для ринку, вона творить для душі. Проте картини мисткині є в багатьох колекціях поціновувачів мистецтва, навіть у фонді екпрезидента України Л. Кучми.

Наукова новизна полягає у науковому осмисленні живопису Тетяни Галькун крізь призму колористики та пластики художнього стилю, концептуалізації феномену живопису мисткині як складової мистецької спадщини України.

Висновки. В контексті наукового осмислення мистецького здобутку Тетяни Галькун суттєвим є те, що доробок мисткині є вагомим внеском і етнокультурним феноменом українського живопису, що, в свою чергу, формує культурний прошарок в образотворчому мистецтві XX- XXI ст.. Кількісний масштаб робіт, за період творчості Т. Галькун, становить понад 600 полотен, загальною площею понад 2 млн кв. см. (стандартна одиниця міри площі картин на світових ринках творів живопису Sotheby`s, Christie`s, e-Bay). Таким чином, сучасний український мистецький простір, поповнюючись і донині роботами художниці, які через колористику, пластику, експресію і сюжетну лінію живопису відображають сьогодення. Мистецтво живопису слугує паралеллю між сучасною урбанізованістю та етнічним культурним спадком, тому вбачаємо вважаємо доцільними подальші розвідки в цьому руслі наукового дослідження.

Література

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. Москва: Прометей, 1994. 352 с.
2. Галькун Т. На рідній землі: альбом-каталог творів живопису. Луцьк: Надстир'я, 2006. 48 с.: іл.
3. Галькун Т. Художники Прикарпаття: альбом-каталог. Київ, 1989. С. 247.
4. Гарифуллин Р. Р. Психология креативности и искусства: [учеб. пособие]. *Психология искусства и творчества*. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2004. С. 157.
5. Гете И.-В. К учению о цвете (Хроматика). *Избранные сочинения по естествознанию*. Москва: Наука, 1957. С. 148–156.
6. Заслужений художник України Тетяна Галькун: каталог персональної виставки творів живопису / [упор. А. Якубюк]. Луцьк: Надстир'я, 1997. 30 с.
7. Измайлов Ч. А., Соколов Е. Н., Черноризов А. М. Психофизиология цветового зрения. Москва: МГУ, 1989. С. 195.
8. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л.: Фонд «ЛГ», 1990. С. 42.
9. Клімчук Л. Неповторні барви душі Тетяни Галькун. *Луцький замок*. 2012. 26 січня. С. 9.
10. На рідній землі: альбом-каталог творів живопису народного художника України, професора Тетяни Галькун / [автор тексту, редактор і дизайнер А. Якубюк]. Луцьк: Надстир'я, 2006. 47 с.
11. Навроцька З. До питання осмислення художньої спадщини Волині другої половини XX ст. *Волинський музей: історія і сучасність*: наук. зб. Луцьк: [б. в.], 2004. Вип. 3. С. 345–346.
12. Прокопович Т. А. Емоційна стабільність як умова прояву соціальної адаптованості художньо обдарованої особистості: дис. канд. псих. наук: 19.00.01. Луцьк, 2015. 203 с.
13. Прокопович Т. А. Живопис Волині. Жінки-художниці кінця XX – початку XXI сторіччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. *Мистецтвознавство*. № 3. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 143–150.
14. Сарапін Г. «Мить» і «Вічність» у полотнах Галини Івашків. *Волинь-нова*. 2011. 20 жовтня. С.10
15. Штинько В. Акції: мистецька вечірка напередодні Івана Купала. *Волинь-нова*. 2008. 3 липня. С. 2.

References

1. Arnheim R. (1994.) New Essays on the Psychology of Art. Moscow: Prometheus [in Russian].
2. Halkun T. (2006). On the native land.: paintings catalog. Lutsk: Overhangs [in Ukrainian].
3. Halkun T. (1989). Artists of the Carpathian region. Album Kyiv [in Ukrainian].
4. Garifullin R. (2004). The Psychology of Creativity and the Arts: Moscow: Institute for Humanitarian Studies [in Russian].
5. Goethe I. (1957). To the doctrine of the flower (Chromatics) Moscow: Science [in Russian].
6. Honored Artist of Ukraine Tatiana Halkun (1997). Catalog of a personal exhibition of works of painting. Lutsk: Overhangs [in Ukrainian].
7. Izmailov C. (1989). Psychophysiology of color vision Moscow: MSU [in Russian].
8. Kandinsky V. (1990). On the spiritual in art. Leningrad: LG Foundation[in Russian].
9. Klimchuk L. Unique colors of the soul of Tatiana Halkun (2012). Lutsk. Castle [in Ukrainian].
10. At Home: An Album Catalog of Works of Painting by People's Artist of Ukraine, Professor Tatiana Halkun (2006). Lutsk: Overhangs [in Ukrainian].
11. Navrotskaya Z. (2004). On the question of understanding the artistic heritage of Volyn in the second half of the twentieth century. Lutsk [in Ukrainian].
12. Prokopovich T. (2015). Emotional stability as a condition of manifestation of social adaptability of the artistically gifted personality: dissertation. Lutsk [in Ukrainian].
13. Prokopovich T. (2017). Painting of Volhynia. Women artists of the late XX - early XXI centuries. Kharkiv [in Ukrainian].
14. Sarapin G. (2011). "Myth" and "Eternity" in the paintings of Galina Ivashkiv Lutsk. Volyn is new [in Ukrainian].
15. Stynko V. (2008). Promotions: an art party on the eve of Ivan Kupala. Lutsk. Volyn is new [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020
Прийнято до друку 14.02.2020

УДК 75.046
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221365

Цитування:
Мазур Б. М. Християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 1. С. 134-138.

Mazur B. (2020). Christian images in works of contemporary art. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 134-138 [in Ukrainian].

Мазур Богдан Миколайович,
народний художник України,
доцент кафедри скульптури
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6231-8941

ХРИСТИЯНСЬКІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті є висвітлення тенденцій сучасного суспільства щодо переосмислення сакральних образів-символів у образотворчому мистецтві. **Методологія** дослідження містить загальнонаукові теоретичні методи аналізу, синтезу та абстрагування, що дозволило виявити найбільш уживані сакральні образи-символи у образотворчому мистецтві. **Наукова новизна** статті визначається у дослідження теоретичних і практичних аспектів взаємозв'язку образотворчого мистецтва та релігії, так як образотворче мистецтво супроводжує християнство протягом всієї її історії та зіграло важливу роль в розвитку як світового так і національного мистецтва. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що відношення релігії до образотворчого мистецтва полягає в тісному зв'язку щодо зображення релігійних традиційних образів, зафіксованих в історії культури та питаннях які виникають з цим зв'язком. В Україні відомо багато видів релігій, однак вітчизняний світогляд ґрунтується на християнстві, головною ознакою якого є те, що світ поділяється на надприродній та матеріальний, де, як показують твори образотворчого мистецтва, перший домінує над другим. Ці загальнотеоретичні проблеми співвідношення образотворчого мистецтва та релігії, вирішення якого можна шукати як на рівні визначення суті обох феноменів, так і на рівні вивчення тієї чи іншої традиції. Християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва є відтворенням історії релігії, відображенням етичного та естетичного відношення автора до світу. Християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва відображають духовне життя суспільства, вони є однією з форм суспільної свідомості. Людина в своїй основі має творче начало, тому будучи орієнтованим на творчість, безкінечно прагне досконалості створюваних мистецьких образів.

Ключові слова: мистецтво, сучасне образотворче мистецтво, митець, християнство, християнські образи.

Мазур Богдан Николаевич, *народный художник Украины, доцент кафедры скульптуры Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Христианские образы в произведениях современного изобразительного искусства

Цель статьи является освещение тенденций современного общества по переосмыслению сакральных образов-символов в изобразительном искусстве. **Методология исследования** включает общенаучные теоретические методы анализа, синтеза и абстрагирования, что позволило выявить наиболее употребительные сакральные образы-символы в изобразительном искусстве. **Научная новизна** статьи определяется в исследование теоретических и практических аспектов взаимосвязи изобразительного искусства и религии, так как изобразительное искусство сопровождает христианство на протяжении всей ее истории и сыграло важную роль в развитии как мирового так и национального искусства. **Выводы.** В результате исследования установлено, что отношение религии к изобразительному искусству состоит в тесной связи относительно изображения религиозных традиционных образов, зафиксированных в истории культуры и вопросах возникающих с этой связью. В Украине известно много видов религий, однако отечественное мировоззрение основывается на христианстве, главным признаком которого является то, что мир делится на сверхъестественный и материальный, где, как показывают произведения изобразительного искусства, первый доминирует над другим. Эти общетеоретические проблемы соотношения изобразительного искусства и религии, решение которого можно искать как на уровне определения сути обоих феноменов, так и на уровне изучения той или иной традиции. Христианские образы в произведениях современного изобразительного искусства является воспроизведением истории религии, отражением нравственного и эстетического отношения автора к миру**.** Христианские образы в произведениях современного изобразительного искусства отражают духовную жизнь общества, они являются одной из форм общественного сознания. Человек в своей основе имеет творческое начало, поэтому будучи ориентированным на творчество, бесконечно стремится к совершенству создаваемых художественных образов.

***Ключевые слова*:** искусство, современное изобразительное искусство, художник, христианство, христианские образы.

Mazur Bogdan, *People's Artist of Ukraine, Associate Professor of Sculpture, National Academy of Fine Arts and*

© Мазур Б. М., 2020

Architecture

Christian images in works of contemporary art

The purpose of the article is to highlight the tendencies of modern society for the rethinking of sacred images-symbols in the visual arts. **The research methodology** includes general scientific theoretical methods of analysis, synthesis and abstraction, which made it possible to identify the most common sacred images-symbols in the visual arts. **The scientific novelty** of the article is determined in the study of the theoretical and practical aspects of the relationship between fine art and religion, since fine art accompanies Christianity throughout its history and played an important role in the development of both world and national art. **Conclusions.** As a result of the study, it has been established that the attitude of religion to the fine arts consists in a close connection with respect to the depiction of religious traditional images recorded in the history of culture and issues arising with this connection. In Ukraine, many types of religions are known, however, the domestic worldview is based on Christianity, the main feature of which is that the world is divided into supernatural and material, where, as works of fine art show, the former dominates the other. These are general theoretical problems of the relationship between fine art and religion, the solution of which can be sought both at the level of defining the essence of both phenomena, and at the level of studying a particular tradition. Christian images in works of modern fine art are a reproduction of the history of religion, a reflection of the author's moral and aesthetic attitude to the world. Christian images in works of modern fine art reflect the spiritual life of society, they are one of the forms of social consciousness. A person basically has a creative origin, therefore, being focused on creativity, he endlessly strives for the perfection of the created artistic images.

***Key words*:** art, contemporary visual arts, artist, Christianity, Christian images.

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва, потрібно зазначити, що іконошанування в творах образотворчого мистецтва починає втілюватися на практиці з офіційним прийняттям християнства, яке робило людину носієм нової моралі, заснованої на культурі совісті, що випливає з Євангельських заповідей. Релігія й образотворче мистецтво є найскладнішими формами суспільної свідомості, взаємодія яких трансформується у складні багатовимірні системні зв'язки : соціальні, когнітивні, культурні, духовні, особистісні тощо.

Християнські образи у творах образотворчого мистецтва протягом тисячоліть використовуються як незаперечний засіб системного і цілеспрямованого впливу на внутрішній світ людини, її емоції та почуття, відображення її розуму, становлення, формування та функціонування релігійної свідомості, які лежать в основі формування більш глибокої релігійності людини.

Тому проблема відносин мистецтва і християнської релігії в сучасному образотворчому мистецтві вимагає широкого висвітлення їх основних художніх тенденцій, які розкривають питання віри в творчих пошуках сучасних майстрів.

Мета статті – проаналізувати відображення специфіки звернення художників до сакральних образів-символів у образотворчому мистецтві, також вивчення тенденцій, які склалися у сучасному сакральному мистецтві України.

Стан наукової розробки. Аналіз наукових досліджень засвідчує, що дослідження на тему християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва є предметом дослідження філософських, історичних, археологічних, політологічних, культурологічних, психологічних, соціологічних наук та досліджувалась з різних точок зору багатьма вітчизняними та зарубіжними науковцями, зокрема, В. Бодак, С. Вербицький, Н. Дем'янова, І. Дундяк, М. Жулинський, О. Осадча, Н. Романова, Г. Скляренко, О. Цугорка та інші. Незважаючи на наявність різносторонньої кількості наукових досліджень, питання наукового розуміння співвідношення релігії і мистецтва неможлива без вивчення їх генезису та потребує даного дослідження розвитку у сучасній Україні.

Виклад основного матеріалу. Сучасне сакральне мистецтво впливає на формування людини та суспільства. Тісний історичний зв'язок розвитку християнської релігії та мистецтва вчені з різних галузей спостерігають протягом багатьох століть. Сакральне – (від лат. sacer – священний) – такий, що має особливе, підвищене значення; обрядовий, ритуальний; такий, що має стосунок до віри, релігійного культу. Утворює опозиційну пару з поняттям профанний (буденний). Сакральне мистецтво – мистецтво культового призначення (у православ'ї, католицизмі, ламаїзмі та деяких інших релігіях). Найяскравішим твором сакрального мистецтва є іконопис. Характер іконопису визначається іконографією – чітко визначеною тематикою і правилами зображення подій та осіб святого письма.

Відносини мистецтва і християнської релігії в сучасному образотворчому мистецтві полягають в основних художніх тенденції, які розкривають питання віри в творчих пошуках сучасних майстрів, а саме :

- автори, які створюючи свої твори беручи за основу візантійські традиції іконопису (В. Недайборщ, Д. Гордіца, Р. Селівачов та інші).

- автори, які створюють твори у бароковому стилі (М. Стороженко, О. Цугорка, О. Ковтун, В. Городецька, М. Гайовий та інші);

- автори, які створюють свої твори на основі «вільної» сакральної творчості (О. Цугорка, А. Коваленко, О. Кудрявченко, Е. Голдобін, Д. Белянський Ю. Кириченко, Д. Факш, Х. Хміль та ін.).

- автори, які створюють свої твори використовуючи еклектику – це сукупність поєднання усіх стилей (Б. Мазур, В. Сьомак, О. Хоменко, О. Охапкін та інші).

Вивчаючи взаємовідносини мистецтва і християнської релігії в сучасному образотворчому мистецтві, ми не повинні ігнорувати той факт, що у мистецтва є деякі сторони, які зближують його з релігією взагалі. О. Осадча зазначає, що «народне мистецтво та іконопис можна розглядати як безпосереднє художнє втілення останньої, то саме вони надихали майстра в його формотворчих і сюжетних пошуках» [6].

Мистецтво неможливе без активної творчої діяльності людської уяви, людської фантазії. Зокрема, як зазначає Н. Романова, що : «до сюжетів зі Святого Письма звертались величні майстри та другорядні митці – художники, режисери, скульптори. Вислів про те, що будь-яке порівняння кульгає в нашому випадку не підходить; нам стане в пригоді інше – усе пізнається в порівнянні» [7].

Важливою рисою у сучасному сакральному мистецтві є необхідність забезпечення творчого натхнення митця для переосмислення сакральних образів-символів у творі, які були б істиною, істиною для усіх віруючих. У своєму дослідженні Н. Дем'янова зазначає, що «одним із найдавніших образів, що хвилювали свідомість людини, був образ божества. У язичницькому розумінні бог становив собою персоніфікацію творчої та руйнівної сили, космосу, стихій і зображувався у вигляді тотемної тварини або людини. У теїзмі Бог виступає як утілення всесвіту, творчої енергії, вічності, досконалості, безмежності й істини» [3].

Сучасне сакральне українське образотворче мистецтво у бароковому стилі – це багатобарвність, контрастність, мальовничість, посилена декоративність, динамізм, численна кількість всіляких іносказань та вигадливість форм, яка відображає українську свідомість, полягає у творенні нових національних цінностей, героїв, національної еліти що б утверджувало також образи, які характеризують колективні, суспільні, національні та особистісні риси народу в цілому. Такої ж думки притримується М. Жулинський: «в нових умовах національного буття українська культура «приречена» витворити універсум цінностей та ідеалів, у якому християнська ідея буде стимулюючою енергією духовного осягнення людини і світу на основі українських національних базових цінностей і пріоритетів» [5].

Автори: Б. Мазур, М. Мазур.
Пам'ятник «Ангел Скорботи». м. Хмельницький.

Пам'ятник присвячений пам'яті жертв тоталітаризму і нагадує про трагічні долі мільйонів радянських людей. Відомо, що на Хмельниччині майже 13 тисяч були незаконно страчені, близько 60 тисяч насильно вивезені впродовж 1930-1950 рр. Це були робітники, селяни, військові, керівники підприємств та установ – численні жертви «колективізації», «розкуркулення», «шпигуни» і «диверсанти». Їх називали «ворогами народу».

Практик та науковець Олександр Цугорка у своєму дослідженні зазначає : «образ Богородиці – це водночас образ діви та жертовної матері; образ надзвичайної чистоти, ніжності та недоторканості, в якому поєднано дівочість та вік, в якому вона тримаючи Сина на руках, вже сповнена печаллю, не дивиться на нього, оскільки вже бачить майбутнє (в цьому проявляється глибинна гра з часом та сутностями) має чітко сформований іконографічний тип, позбавлений чуттєвих рис – вузьке обличчя, тонкий ніс, великі очі, невеликий рот, тонкі губи та руки» [9].

О. Цугорка. Ікона «Різдво Богородиці». Ставропігійна церква Покрова Пресвятої Богородиці. Центр народознавства «Козак Мамай», 2004 р.

О. Цугорка. Ікона «Богородиця Слобідська Цариця козацька». Ставропігійна церква Покрова Пресвятої Богородиці. Центр народознавства «Козак Мамай», 2004 р.

Християнські образи у творах образотворчого мистецтва включені в систему культу, носить поліфункціональний характер. Будь-який твір мистецтва виконує в системі релігійного культу дві різні функції, які і в значній мірі суперечать одна одній. По-перше, специфічну релігійну, культову функцію, оскільки воно порушує релігійні образи, ідеї, переживання, відновлює і підкріплює релігійні вірування, а нерідко служить і безпосереднім об'єктом культового поклоніння; по-друге, йому властива естетична функція, бо вона є продуктом художньої творчості і викликає у людини естетичні почуття. З цього приводу В. Бодак зазначає що : «Їх можна подати у вигляді різноспрямованих векторів, зумовлених тими функціями, які ці складові виконують для релігії: релігійний культ буде являти собою «релігію для себе», він спрямований на внутрішньорелігійні потреби, виконуючи інтроверсійну функцію щодо релігії. Водночас релігійна ідея (системоформуючий, смислоутворюючий, виражений у знаковій формі елемент релігійної свідомості) буде являти собою насамперед «релігію для інших». Вона скоріше спрямована на інші сфери людської діяльності, виконуючи щодо релігії екстраверсійну функцію» [1].

Щодо проблемних питань в сучасному сакральному образотворчому мистецтві І.Дундяк зазначає, що «процеси функціонування, збереження в контексті сьогодення церковного образотворчого мистецтва мають ряд негативних моментів, що пов’язані з різними варіантами суспільного впливу на нього. Як негативний фактор назвемо й відсутність професійної мистецької критики в цій галузі» [4]. Г. Скляренко з цього приводу зазначає наступне : «в Україні не вистачало (як не вистачає і зараз) саме належної репрезентації сучасного мистецтва, тих творчих проектів, які б аналізували, демонстрували, унаочнювали нове мистецьке бачення культурно-суспільних реалій, нові візії мистецтва [8].

Висновки. Таким чином, християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва – це будь-яка картина, зміст якої підтримується моральним посланням релігії. Релігія у цьому контексті означає будь-який набір людських вірувань, пов'язаних з тим, що вони вважають священним, святим, духовним або божественним.

Література

1. Бодак В. А. Співвідношення релігії і культури: основні методологічні підходи. Українське релігієзнавство. Бюлетень УАР. К., 2003. № 25. С. 55–63.

2. Вербицький С. Іконографія Богоматері – Оранта. Пробудження. URL : http://waking-up.org/ religiisvitu/ ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=uk (дата звернення 12.05.2020).

3. Дем'янова Н. Символіка образів в українському живописі (на прикладі теоморфних, антропоморфних і зооморфних зображень) // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. 2013. № 27. С. 153-156. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufn_2013_27_29 (дата звернення 12.05.2020).

4. Дундяк І. М. Українське церковне малярств другої половини XX – початку XXI ст. (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження. Автореферат дисертації. URL : http://etnolog.org.ua/doc/specrada/dundyak_ref.pdf (дата звернення 12.05.2020).

5. Жулинський М. Християнство і національна культура. Біблія і культура. Вип. 1. Чернівці : Рута, 2000. С. 6–8.

6. Осадча О. А. Християнська тематика в українському станковому живописі 1980-2000-х років крізь призму національної традиції. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2016. Випуск 22. С.227-234. URL: www.irbis-nbuv.gov.ua › irbis_nbuv › cgiirbis_64 › uk (дата звернення 12.05.2020).

7. Романова Н. Біблійні сюжети. URL : https://culturalproject.org/courses/bibliyny-sugety

8. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця XX століття. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. С. 188–196.

9. Цугорка О.П. Образ богоматері в українському бароковому іконописі: минуле і сучасність. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 144-150. URL: http://journals.uran. ua/mz/article/view/181575/181462 (дата звернення 12.05.2020).

References

1. Bodak, V.A. (2003). The relationship between religion and culture: basic methodological approaches. Ukrainian religious studies. UAR Bulletin. K., 25, 55–63 [in Ukrainian].

2. Verbytsky, S. Iconography of Our Lady - Oranta. Awakening. URL: http://waking-up.org/religiisvitu/ikonografiya-bogomateri-oranta-2/?lang=uk [in Ukrainian].

3. Demyanova, N. (2013). Symbolism of images in Ukrainian painting (on the example of theomorphic, anthropomorphic and zoomorphic images). Naukovyj visnyk Sxidnoyevropejskogo nacionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrayinky. Filosofs`ki nauky`, 27, 153-156 [in Ukrainian].

4. Dundyak, I.M. Ukrainian church paintings of the second half of XX - early XXI century. (features of functioning, preservation, transformation and revival. Abstract of the dissertation. URL: http://etnolog.org.ua/doc/specrada/dundyak_ref.pdf [in Ukrainian].

5. Zhulinsky, M. (2000). Christianity and national culture. Bible and culture. Vip. 1. Chernivtsi: Ruta, 6–8 [in Ukrainian].

6. Osadcha, O.A. (2016). Christian themes in Ukrainian easel painting of the 1980-2000s through the prism of national tradition. Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shlyaxy rozvytku, 22, 227-234. URL www.irbis-nbuv.gov.ua › irbis_nbuv › cgiirbis_64 › uk [in Ukrainian].

7. Romanova N. Biblical stories. URL: https://culturalproject.org/courses/bibliyny-sugety [in Ukrainian].

8. Sklyarenko G. (2009). "New Wave" and Ukrainian art of the late twentieth century. Modern Art, 6, 188–196 [in Ukrainian].

9. Tsugorka, O.P. (2019). The image of the Mother of God in Ukrainian baroque iconography: past and present. Mystecztvoznavchi zapysky, 35, 144-150. URL: http://journals.uran.ua/mz/article/view/181575/181462 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.03.2020
Прийнято до друку 06.04.2020

УДК 75.806(477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221366

Цитування:
Недошовенко Т. Ф. Час і простір як інструменти пізнання навколишнього світу в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. №1. С. 139-145.

Nedoshovenko T. (2020). Time and space as tools of cognition of the external world in the fine arts. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 139-145 [in Ukrainian].

Недошовенко Тамара Федорівна,
старший викладач кафедри живопису
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
ім. Михайла Бойчука
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5023-978X
tamaranedosovenko@gmail.com

ЧАС І ПРОСТІР ЯК ІНСТРУМЕНТИ ПІЗНАННЯ НАВКОЛИШНЬОГО СВІТУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета дослідження – проаналізувати комплексні координати просторових побудов деяких творів образотворчого мистецтва на основних етапах їх розвитку з акцентуванням на важливості методу вирішення просторових завдань, пов'язаних з творчою роботою з метою їх практичного застосування. **Методологія** статті ґрунтується на застосуванні таких наукових методів, як історичний, аналітичний, структурний, а також метод трансформацій, що спонукає керуватись системним аналізом проблем простору в образотворчому мистецтві, що властивий різним епохам. **Наукова новизна** полягає в дослідженні сучасних підходів до проблем визначення просторових побудов в навчальному і творчому процесі від реалістичного академічного мислення до можливих трансформацій в стилізацію за обраним фахом в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. **Висновки.** Проведений аналіз дає змогу прослідкувати та глибше зрозуміти специфічні особливості існуючого досвіду просторових побудов у сфері образотворчого мистецтва. Висвітлено історичні причини на основі аналізу наукових джерел для реалізації програми мистецької концепції в навчальному процесі. В контексті творчих реалій часу де якісне навчання в опануванні творчого методу є визначальним.

Ключові слова: час, простір, простір картини, аксонометрія, перспектива, зворотна перспектива, перцепція, постімпресіонізм, кубізм, науковий живопис.

Недошовенко Тамара Федоровна, *старший преподаватель кафедры живописи Киевской государственной академии декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука*

Время и пространство как инструменты познания окружающего мира в изобразительном искусстве

Цель исследования - проанализировать комплексные координаты пространственных построений некоторых произведений изобразительного искусства на основных этапах их развития с акцентом на важности метода решения пространственных задач, связанных с творческой работой с целью их практического применения. **Методология статьи** основывается на применении таких научных методов, как исторический, аналитический, структурный, а также метод трансформаций, что побуждает руководствоваться системным анализом проблем пространства в изобразительном искусстве, который присущий различным эпохам. **Научная новизна** заключается в исследовании современных подходов к проблемам определения пространственных построений в учебном и творческом процессе от реалистического академического мышления к возможным трансформациям в стилизацию по выбранной специальности в Киевской государственной академии декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука. **Выводы**. Проведенный анализ позволяет проследить и глубже понять специфические особенности существующего опыта пространственных построений в области изобразительного искусства. Освещены исторические причины на основе анализа научных источников для реализации программы художественной концепции в учебном процессе. В контексте творческих реалий времени где качественное обучение в овладении творческого метода является определяющим.

Ключевые слова: время, пространство, пространство картины, аксонометрия, перспектива, обратная перспектива, перцепция, постимпрессионизм, кубизм, научная живопись.

Nedoshovenko Tamara, *Senior Lecturer, Department of Painting, Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design Mykhailo Boychuk*

Time and space as tools of cognition of the external world in the fine arts

The purpose of the article is to analyze the complex coordinates of spatial constructions of some works of fine art at the main stages of their development. To focus students' attention on the importance of the method of solving spatial problems related to creative work in order to apply it practically in the chosen specialization, to master it perfectly and to be a master no worse than a teacher. **The methodology** of the article is based on the application of such scientific methods as historical, analytical, structural and method of transformations, which encourages to be guided by a systematic analysis of the problems of

©Недошовенко Т. Ф., 2020

space in the fine arts inherent in different eras. The article considers only the geometric side of the issue. **The scientific novelty** lies in the study of modern approaches to the problems of determining spatial constructions in the educational and creative process from realistic academic thinking to possible transformations into stylization in the chosen specialty at the Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design. Mikhail Boychuk. **Conclusions**. The analysis makes it possible to trace and better understand the specific features of the existing experience of spatial constructions in the field of fine arts. The historical reasons on the basis of the analysis of scientific sources for realization of the program of the art concept in the educational process are covered. In the context of creative realities of the time where quality training in mastering the creative method is crucial.

Key words*:* time, space, painting space, axonometry, perspective, reverse perspective, perception, post-impressionism, cubism, scientific painting.

Актуальність теми дослідження. Кожен вид мистецтва відрізняється від інших тим, що він відображає певні явища дійсності і використовує для цього характерний набір засобів виразності. Тим самим, кожен вид мистецтва має певні переваги перед іншими в одних відношеннях і виявляється обмеженим в інших. Однією з ключових характеристик різних видів мистецтва є їх переважна орієнтація на передачу часових, просторових або просторово-часових параметрів дійсності. При цьому і часові, і просторові параметри передаються зображенням.

Час в просторовому мистецтві може бути можливим, потенційним через відсутність регулярних часових показників. У часовому мистецтві потенційним є простір, оскільки для нього характерна відсутність регулярних просторових індикаторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему просторових побудов в образотворчому мистецтві досліджували ще в давні часи Анаксагор, Евклід, творці Сикіонськоъ школи в Давній Греції, художники епохи Відродження; пізінше цій проблематиці присвятили свої праці П. Флоренський, В. Фаворський, А. Гільдебранд, М. Бойчук, О. Баришников, Б. Раушенбах, А. Колмагоров, В. Ратнічін, Ф. Ковальов, Л. Мочалов, С. Єрохін, М. Яковлєв та ін.

Мета дослідження – проаналізувати комплексні координати просторових побудов деяких творів образотворчого мистецтва на основних етапах їх розвитку з акцентуванням на важливості методу вирішення просторових завдань, пов’язаних з творчою роботою з метою їх практичного застосування.

Виклад основного матеріалу. З історії філософії відомо, що час і простір – основні форми існування матерії. Всі люди звикли до протяжного простору і визнають тільки його. Протяжний простір - ідеальна порожнеча, яка не володіє ні діалектичною, ні магнітною проникливістю. Воно фізично нічим не характеризується.

Як такий простір не існує ні в чому. Він, з однієї сторони, як матеріальна субстанція начебто відсутній цілковито, а з іншої сторони – наявний і дозволяє матеріальним тілам переміщатись безперешкодно в будь-якому напрямку. Точно так можна сказати і про часовий простір. Часового простору як матеріальної субстанції звичайно також не існує, але він все-таки є в наявності, оскільки він дозволяє функції речовим тілам змінюватися в часі. В силу наявності двох просторів речові елементи повинні описуватись як функціонально залежні від параметрів цих просторів. Точно так і математичні елементи повинні бути приналежністю обох просторів. Сучасна математика, в тому числі і натуральний ряд чисел, прилаштовані тільки до протяжного простору. Тому щоб математиці ствердитись у цих двох просторах треба визначитись спочатку в цифрових записах. Спочатку треба записати одиницю, яка була б правильною для двох просторів, а вже потім і все інше. Якою повинна бути математика, задовольняюча вимоги обох просторів зараз сказати важко, але за визначенням очевидно, що числові безкінечності або інтегральні функції повинні вирішуватись не в часі.

Як, наприклад, око людини визначає інваріант (образ) безкінечної просторової інформації? Як і камера обскура – дифракційна картина отримується миттєво, хоча інформація щодо проектованого образу безкінечна. Точно так повинні миттєво здійснювати обчислювальні процедури безкінечного ряду чисел. Наприклад, знамените число р дорівнює 1,6180339…. Число 1,6180339 можна вважати одиницею, тобто числом двох просторів: протяжного і часового, оскільки воно здатне генерувати чисту одиницю для протяжного простору і представляти безкінечність для часового простору [1, 293]. В образотворчому мистецтві число р: П = 1,618, золотий перетин знаменує собою початкову красу, щоб річ була красивою і тішила око вона повинна відповідати принципу золотого перетину. Золота пропорція – це найбільш прийнятна пропорція, яка використовувалась багатьма художниками і скульпторами з давніх часів. Про неї згадується в працях визначних філософів Греції: Піфагора, Платона, Евкліда. Одне із самих древніх формулювань золотого перетину пов’язане з іменем Платона, а за думкою білоруського філософа Е. Сороко, термін «золотого перетину» йде від Клавдія Птоломея, котрий дав цю назву числу 0,618, переконавшись у тому, що зріст людини правильної статури ділиться саме в такому відношенні [7, 5].

Знаючи таємницю золотої пропорції, можна прослідкувати її застосування в різних системах творення. Кожна епоха знаходила свої, тільки їй притаманні ознаки просторових побудов в образотворчому мистецтві на базі світоглядних позицій. Все що нами сприймається в дійсності сприймається нами в просторі і часі, і нічого не сприймається виокремлено тільки в просторі або часі. Реальність сприймається нами чотиривимірно, а не тривимірно (четвертий вимір – час). Рисунок, який претендує на художнє зображення дійсності, має за мету зобразити реальність, яка живе в просторі і часі, відповідно, має задачу композиційну. Коли рисується предмет, то він рисується в просторі своїми контурами, і характер простору залежить від предмета, і навпаки, характер предмета залежить від простору, що його оточує. Простір може бути майже ппорожнеченю, а може бути побудованим, мати свій устрій, і тоді цей устрій отримує і зображувальний предмет. Простір залежить від предмета а предмет від простору [10, 47, 60].

Б. Раущенбах досліджував геометричний аспект просторових побудов, який включає як методи зображення окремих предметів, так і геометричні методи побудов простору в цілому, тобто проблеми. які нерідко охоплюють поняття «системи перспективи». Завдання формулюється таким чином: якими повинні бути, виходячи з 1) законів сприйняття і 2) геометрії – застосовані художником просторові побудови, щоб зобразити на площині реально сприйнятий простір по можливості невикривленим. Така постановка проблеми дозволяє застосовувати чіткі математичні методи дослідження. Використовуючи досягнення сучасної психології зорового сприйняття із залученням методів математичного аналізу, виявляється, що існує більш повна, чим до цих пір вважалась, система наукової перспективи (названа перцептивною), в яку входить система лінійної перспективи епохи Відродження як окремий випадок, справедливий тільки для ізольованого зображення віддалених ділянок областей простору. Ця більш повна система «реабілітує» (якщо це взагалі необхідно) такі особливості живопису, як зворотна перспектива середньовіччя або простір Сезанна, не тільки у зв'язку зі своєрідністю художнього образу, але з позицій строгої логіки геометрії. Крім того, було виявлено, що художник у багатьох випадках не ставив за мету перспективне зображення видимого простору. Ця задача також розглядалась з позицій математики. Такий розгляд призвів до висновку про вражаючу досконаліть зображувальних засобів, що використовувалися художниками. При виділенні таких найбільш типових систем геометричних побудов з'ясувалося (якщо виключити із розглядання новітнє сучасне мистецтво), що історія знає всього чотири основних методи просторових побудов на площині зображення. Ними є методи креслення (зображення об'єктивного простору, властиве, наприклад, мистецтву Стародавнього Єгипту), метод локальних аксонометрій і їх трансформацій (йому відповідає античне та середньовічне мистецтво), центральна лінійна перспектива епохи Відродження і центральна криволінійна перспектива, яка з'явилася на межі XIX і XX століття.

Середньовічне мистецтво – це геометрично найбільш різноманітне, багатообразне мистецтвом. Крім об'єктивного простору людина має справу з суб'єктивним простором, який краще назвати перцептивним (від слова «перцепція», синонім слова «сприйняття»). Це безпосередньо по відчуттю зоровий простір, простір сприйняття, різко відмінний від геометрії об'єктивного простору.

Коли ми говоримо про зображення простору на площині, треба, перш за все, домовитись, про який з цих двох просторів іде мова. Якщо на зображувальній площині треба передати геометрію об'єктивного простору, то домовимось називати це зображення кресленням, зовсім не ототожнюючи його з сучасним технічним кресленням (хоча вони теж призначені передавати геометрію об'єктивного простору). Очевидно, що креслення може бути отримане в результаті аналітичного мислення (співставлення різної інформації про зображувальний простір). Треба чітко розуміти, який з двох просторів зображує художник – об'єктивний чи суб'єктивний. Іншими словами, що він вважає більш важливим: «знаю» чи «бачу». Змішувати ці два види простору та їх зображення не слід. Якщо звернутись до історії мистецтва, то на деяких її етапах художники явно надавали перевагу об'єктивній геометрії, ніж видимій. Давньогрецькі рельєфи і розписи, наприклад, передають об'єктивну геометрію. Образотворче мистецтво класичної античності, навпаки основане на видимій геометрії.

Епоха Відродження, яка знову «знищила» методи креслення, все ж не могла перемогти їх «навічно», в наш час вони знову народжуються в новітньому мистецтві. Вирішення цієї проблеми в художній практиці народів різних країн світу і різних епох показує, що в значній більшості випадів перевага надавалась і надається видимій геометрії. В Давньоєгипетському мистецтві проявляється спрямування до креслення, епоха Відродження буде вважати ідеалом точне слідування видимій геометрії світу, середньовічне мистецтво, на відміну від мистецтва Нового часу керується зворотною перспективою і т. п.[4, 3-9].

За дослідженнями П. Флоренського, який опирається на інформацію Вітрувія, винахід

перспективи приписується Анаксагору в так званій древній скенографії, тобто в розписі театральних декорацій. Вітрувій повідомляє, що близько 470 року до Р. Х. Есхіл ставив в Афінах свої трагедії, а відомий Агафарх влаштував йому декорації і написав про них трактат, «Commentarius» саме з цієї причини Анаксагор і Демокріт вирішили з'ясувати сам предмет написання декорацій науково. Питання, поставлене ними, полягало в тому, як повинні будуть проведені на площині лінії, щоб при прийнятті відомого центра, промені, проведені до них з ока, відповідали променям, проведеним з ока, яке знаходиться на тому ж місці, до відповідних точок самої будівлі – так щоб зображення на перетині від предмета справжнього, цілком співпадало з таким само від декорації, яка представляє цей предмет [2,16-18]. Перші правила перспективи були сформульовані древньогрецьким математиком Евклідом (3 ст. до н.е.). У подальшому питання перспективи вивчали Вітрувій, Брунелескі, Леон Баттіста Альберті, Гвідо Убальді, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, А. Дюрер, О. Баришников, Б. Раушенбах, А. Колмагоров, В.Ратнічін та багато інших.

Вавілонські і єгипетські рельєфи не виявляють ознак перспективи. Відомий історик математики Моріц Кантор відмічає, що єгиптяни володіли вже геометричними передумовами геометричних зображень. Перспективні співвідношення, якщо вони були підмічені, не могли бути допущені в самозамкнене коло канонів єгипетського мистецтва. Коли розкладається релігійна стійкість світобачення і священна метафізика загальної народної свідомості роз'їдається індивідуальним поглядом окремої особи з його окремою точкою зору – тоді з'являється характерна для від'єднаної свідомості перспективність. Корінь перспективи – театр. Починаючи з 4 ст. по Р.Х., ілюзіонізм розкладається і перспективна просторовість в живописі зникає: Виявляється непризнання правил перспективи, увага не звертається на пропорційні співвідношення окремих предметів і навіть окремих частин. Це руйнування пізньокласичного по суті перспективного живопису йде надзвичайно швидко, а потім з кожним століттям поглиблюється, включно до епохи Раннього Відродження. У майстрів Середньовіччя «немає ніякого уявлення про зведення ліній однією точкою або про значення горизонту. Суб'єктивізму нової люди притаманний ілюзіонізм; навпаки, немає нічого настільки віддаленого від намірів та думок людини середньовічності (а коріння його в античності), як мистецтво подібного життя серед подібного. І нарешті сам простір - не одне тільки рівномірно безструктурне місце, не проста графа, а своєрідна реальність, наскрізь організована, ніде не байдужа, яка має внутрішню упорядкованість і побудову.

Є два досвіди світу – досвід загальнолюдський і досвід «науковий», тобто кантівський, як є тільки два відношення до життя – внутрішнє і зовнішнє, як є два типу культури: спостережливо-творчий та хижацько-механічний. Зображення є символом. Завжди зображення, і перспективне, і неперспективне, яке б воно не було, і образи мистецтв образотворчих відрізняються один від одного не тим, що вони символічні, а другі ж, начебто натуралістичні, а тим, що, будучи рівно не натуралістичними, вони є символами різних сторін речей, різних світобачень, різних ступенів синтетичності [2, 20-47].

У творчості живописців середньовічного Китаю і Японії, набула активного застосування система паралельної перспективи, де спроба зіставити геометричний план з безпосереднім спостереженням дійсності, призводить до утворення форм паралельної перспективи (аксонометрії). Як законна спадкоємиця геометрального плану паралельна перспектива є чимось проміжним і похідним. Вона має самостійне значення і складає базу суттєво стійких і досконалих систем зображення. Більш того, її можна назвати базовою, материнською по відношенню до будь-якої іншої перспективи. Таким чином, антична перспектива в основних лінійних характеристиках є різновидністю паралельної, точніше сума двох взаємно перехресних паралельних перспектив.

Греків цікавив світ реального сприйняття, предмети як такі, і, перш за все, людина, яка була «мірилом всіх речей». Тому греки, незмінно виокремлюючи людину із оточуючого середовища, навчились зображати фігури в різноманітних ракурсах і рухах. Не виключено, що саме ракурсні зображення людської фігури проклали дорогу шлях дво- і тривидових зображень паралепіпідних тіл, які були зародками перспективного бачення в усіх його формах. Слід зазначити, що геометрія Евкліда не створила перспективних зображень. Навпаки, вона в уяві древніх греків, а саме – аксіома про непересічність паралельних – довела «неістинність» перспективних скорочень. Греки йшли від зображення людини до зображення світу за сприйняттям, але простір ще не був усвідомлений як форма всезагального взаємозв'язку речей і не став предметом самостійного дослідження.

Найбільш закінчений розвиток паралельна перспектива отримала в живописі середньовічного Китаю. З точки зору геометричного «описання» предметно-просторової реальності, паралельна перспектива

(аксонометрія) – своєрідний компроміс між «істиною окремого» – предмета і «істиною цілого» – простору. В первинній клітині, за допомогою якої, перш за все, виражаються просторові відношення на площині – прямокутнику – кути скошуються, але сторони зберігають паралельність.

Спорідненість китайської картини з образними уявлення виражаються у тому, що в системі паралельної перспективи відсутній заданий кут зору, рівний при нашому звичайному сприйнятті приблизно 27-39 градусів. Звідси – специфічна панорамність, характерна для горизонтальних сувоїв, які відповідають панорамності наших уявлень, які далеко виходять за межі перцептивного поля зору. Паралельна перспектива не знає не тільки кута зору, а, відповідно, і точки зору, і горизонту. В той же час, панорамність органічно поєднується з фрагментарністю. Образні фрагменти начебто складаються, в панораму, а система аксонометрії дає певний логічний принцип упорядкування.

В аксонометричному просторі предмети отримують три просторових координати. Однак метричні тільки дві з них, лежачі на площині. Що ж стосується третьої координати, яка йде в глибину, вона позбавлена ознак метричності. Глибина простору в китайському сувої виражається не стільки лінійною аксонометричною побудовою, скільки іншими засобами; перекриванням одного предмета іншим, повітряною перспективою, яка передає відчуття просторового середовища, шарів простору [5, 53-59].

Кожна епоха має свої ознаки просторових побудов, примножуючи їх новими відкриттями. ХХ сторіччя в мистецтві представлене, крім реалізму, творчими практиками імпресіоністів, постімпресіоністів, кубістів, футуристів, конструктивістів зі своїми обґрунтованими програмами. Інтелект творців досліджував природу, розкладав її на складові, підбираючи ключі пізнання. Кожне наступне покоління митців виділяло все більше візуальної інформації з картин, щоб краще передати атмосферність світла (імпресіонізм). Посилити емоційність кольору (фовізм),чи показати предмет з кількох точок одночасно (кубізм). Кубістів теж цікавила взаємодія часу й простору на одному полотні, для чого вони застосовували техніку перелому та накладання площин. Кожен елемент на картині кубістів існує у своєму власному часі і просторі (бо митець бачив кожен із них в інший час і в іншому ракурсі), але, водночас, вони пов’язані та є частиною всіх інших фрагментів картини [8, 150-177].

Вілл Гомперц – редактор відділу мистецтв Бі-Бі-Сі на персональній виставці творів англійського художник. Гокні, який захоплювався творчістю Сезанна, в бесіді висловлював свою думку про негативний вплив камери на мистецтво, він проклинає однооких монстрів і все, на що вони здатні: фотографію, кіно та телебачення. На його думку, саме через камери багато сьогоднішніх митців відмовилися від реалістичного мистецтва, вони думають, що одна скляна лінза може передати реальність краще за будь-якого скульптора чи художника. «Проте вони помиляються, – стверджує Гокні. Камера ніколи не побачить того що бачить людина»….фотоапарат документує миттєвість – час необхідний для спрацювання механізму. А пейзаж, портрет чи натюрморт можуть здатися моментом, увічненим у зображенні, але насправді є кульмінацією днів, тижнів чи у випадку багатьох художників (Сезана, Моне, Ван Гога, Гогена, Гокні), років спостереження за тим самим об’єктом. Це результат накопичення великої кількості інформації, досвіду, конспектів і дослідження простору, нарешті переданих кольором, композицією та атмосферою готової роботи. Сезан був першим художником, який малював, використовуючи два ока. Ліве та праве око сприймає різну візуальну інформацію (хоча мозок поєднує її в одну картину). Сезан малював об’єкти з двох різних кутів збоку і спереду, зверху, поєднуючи кілька перспектив, з яких ми здатні роздивлятися речі. Його відмова від традиційної перспективи на користь загальному задуму бінокулярного бачення безпосередньо надихнула на розвиток кубізму в (якому імітація трьох вимірів майже остаточно поступилася увиразненню візуальної інформації), футуризму, конструктивізму та декоративного мистецтва А. Матіса. Він сплавив час і місце, накладаючи і поєднуючи окремі площини кольору, згідно з технікою, відомою як «пасаж» (що потім трансформувалася до кубізму). Правдиво відтворити наше зорове сприйняття об’єктів у просторі не тільки з однієї перспективи і не без попереднього знання через переосмислення спадку старих майстрів надав мистецтву поштовх до розвитку [8, 91-103]. Не випадково основоположник супрематизму К. Малевич підкреслював про необхідність аналітичного, наукового підходу до закономірностей формотворення в мистецтві і що сучасний йому художник є «художник-вчений». Особливість, якою володів К. Малевич – «безумовні категорії простору, часу, маси він переводив в умовні форми, обмеженість зорових можливостей долалась в його картинах за допомогою уяви. В картинах кубофутуризму простір і час корінним чином перетворюються, розпадаються, набуваючи дискретності, фрагментуються, Потім ці фрагмент складаються в певну систему, котра на початку може здатися довільною, але насправді має деяку основу. «Чорний квадрат»

Малевича трактується як передбачення; Пікселі чорного квадрата є мінімальним базовим елементом сучасного віртуального світу, комп'ютерів і телебачення [6, 131].

Нині активно обговорюються питання так званого наукового мистецтва. У своїй книзі С. Єрохін. «Теория и практика научного искусства» пише про те, що наукове мистецтво – це і не мистецтво, і не наука. Це принципово нова трансдисциплінарна галузь, в якій технічний аспект є суттєвою частиною наукового мистецтва, яка характеризується синтезом дискурсивного мислення та інтуїтивного судження, і в межах якої в даний час вживаються багаточисельні спроби адаптувати методи природничих і точних наук для створення науково обґрунтованого мистецтва, а методи мистецтва – для формування нових наукових теорій [6, 10].

Мистецтво як метод загалом призване стверджувати «авторитет інтуїтивного осягнення» і руйнувати «шкідливу монополію логічного мислення». У виконанні цих задач роль наукового мистецтва може стати визначною. Розвиток здатності до «інтуїтивного цілісного судження» і укріпляючи довіру до нього як до «методу пізнання істини», також може дозволити побачити багато комплексних проблем сучасності в новому, несподіваному ракурсі, здійснити неможливі раніше відкриття в різних областях наукових знань по новому [6, 11].

Цифрові технології обумовили як прискорення процесу інтелектуалізацій алгоритмізацій і автоматизації мистецтва, так і розповсюдження інтуїтивного синтетичного судження в науці, що стало однією із причин формування розвитку інституалізації трансдисциплінарної області наукового мистецтва. Розвиток і поширення цифрових комп'ютерних технологій впливає на мистецтво не менш суттєво, ніж на науку. Це дозволяє пов'язати його майбутнє з «віртуальним світом мережевих просторів». Як приклад, можна навести творчість японської художниці Сачико Кодами, яка використовує феромагнітну рідину в скульптурі, це, на її думку, дозволяє розкрити експресію пластичності і динамічності фізичного матеріалу, а її незвичайні властивості зміщують інстинктивне відчуття і нагадують про енергію яка пульсує в нашому тілі [6, 89]. Комп'ютерне мистецтво теж поляризується і постає питання екології мистецтва.

Сьогодні на часі проекти, направлені на вирішення екологічних проблем в цілому. Правом художника є експерементування з матеріалами, але дуже важливо думати про моральну відповідальність, про те, чим інспірується його творчість і які наслідки отримає людство. По цій темі В. Гомперц зазначає тренд останнього часу – розмивання меж смаку та пристойності за посередництва провокативних і шокуючих робіт. 1960-ті роки покінчили з добою порядності, а в 1970-ті обличчя молоді, що відчувала свою силу, скривилося від панківського маразму. Проте тільки наприкінці 1980-х соціальні норми поставили під серйозний сумнів До того часу зображення жорстокого сексу й насильства ще залишалися на верхніх полицях крамниць та у фільмах категорії «Х»; поза ними допускались тільки натяки на щось таке. Та ось на арену вийшло нове знахабніле покоління митців, які зірвали маски. Всі ці тренди вплинули на розвиток і сприйняття мистецтва з кінця 1980-х років [8, 439].

З тих часів естетизація потворного набрала обертів, відбувається поляризація суспільства на дві культури у багатьох випадках завдяки комп'ютерним технологіям.

Наукова новизна полягає в дослідженні сучасних підходів до проблем визначення просторових побудов в навчальному і творчому процесі від реалістичного академічного мислення до можливих трансформацій в стилізацію за обраним фахом в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука.

Висновки. Досвід просторових побудов набутий поколіннями продовжує працювати в творчості сучасних художників, які в пошуках гармонії шукають свою тему в принципово різними художніми сферах: традиційній (академічній, класичній), реалістичній (репрезентативній), концептуальним (презентативній), віртуальній (електронній, дигітальній) і маргінального мистецтва.

Комп'ютерне мистецтво не замінить традиційний живопис, графіку, а лише доповнить їх, займе своє місце в мистецтві в декоративно-прикладних сферах, в дизайні, а класична спадщина буде завжди простором девіртуалізації в разі невдалих експериментів творців віртуального світу.

Література

1. Болотов Б. 40 феноменов Болотова. М.: ТМ «ИД «Лотос», 2016. 293с.

2. Флоренский П. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство» Центр охраны и реставрации наследия священник Павла Флоренского, 1966. 365 с.

3. Архимандрит Рафаил. О языке православной иконы. СПб: Сатис, 1997. 126 с.

4. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. Москва: Наука,1980. 288 с.

5. Молчанов Л. В. Пространство мира и пространство картины. Москва: Советский художник, 1983. 375 с.

6. Ерохин С. В. Теория и практика научного искусства. Москва: МИЭЭ, 2012. 157с.

7. Васютинский Н. Еврика. Золотая пропорция. Москва: Молодая гвардия, 1990. 238 с.

8. Віллі Гомперц. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі. Б.м.: ArtHuss, 2017. 486.

9. 1969-2019. КОНСХУ-50. Київ- 2019.

10. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. Москва: Книга,1986. 236 с.

References

1. Bolotov, B. (2016). 40 phenomena of Bolotov. M.: TM "ID" Lotos ", 293. [in Russian]

2. Florensky P. (1966). Selected works on art. Moscow: Fine Art "Center for the Protection and Restoration of Heritage Priest Pavel Florensky. [in Russian]

3. Archimandrite Raphael. (1997). On the language of the Orthodox icon. Satis, St. Petersburg, 4-19. [in Russian]

4. Rauschenbach B.V. (1980). Spatial constructions in painting, Nauka Publishing House, 3-41. [in Russian]

5. Molchanov L.V. (1983). The space of the world and the space of the picture. Moscow: Soviet artist. [in Russian]

6 Erokhin S. V. (2012). Theory and practice of scientific art, S. V. Erokhin. M.: MIEE, 157. [in Russian]

7.Vasyutinsky N. (1990). Evrika. The golden proportion. Moscow. "Young Guard," 5.

8. Gompertz W. (2017). What Are You Looking At?, ArtHuss. [in Ukrainian]

9.1969-2019 CONSKHU-50. (2019). Kyiv.

10. Favorskyб V.A. (1986). About art, about a book, about an engraving. Moscow, "Book," 47, 60. [in Russian]

Приклади просторових побудов:

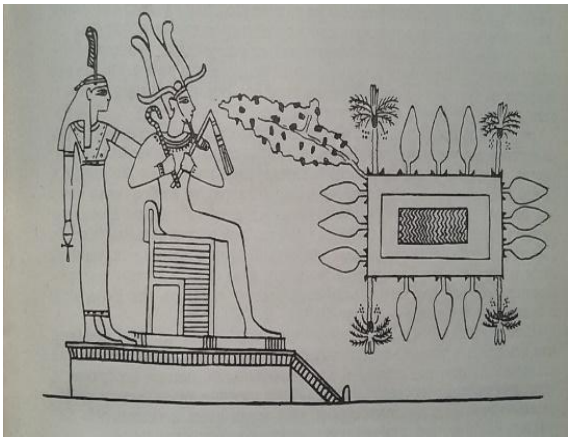

Рис. 1.Осіріс біля ставка з деревами і виноградною лозою. Ілюстрація з Книги Мертвих 15 ст.до н. е.

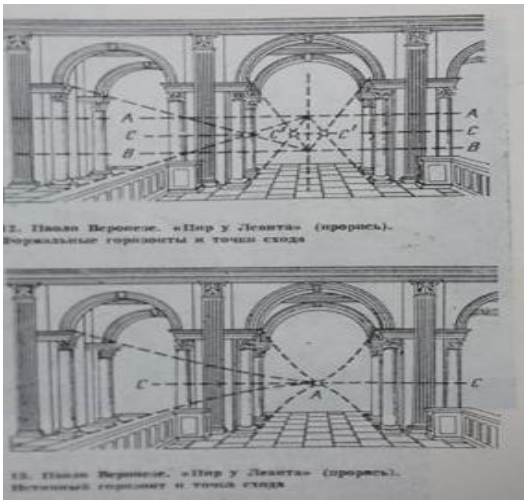

Рис. 2.Паоло Веронезе. «Бенкет у Левіта» (прорив). Формальні горизонти і точки сходу. Паоло Веронезе. «Бенкет у Левіта» (прорив). Істинний горизонт і точка сходу.

Рис. 3.Варіант зображення престолу за правим ангелом на іконі Андрія Рубльова «Трійця»

Рис. 4. Сачіко Кадама (у співпраці з Мінако Такено). Здіймаються течуть. 2001.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2020
Прийнято до друку 13.05.2020

УДК 75+761/.763].04:[27-526.62:27-31](477) «16/17»
https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221367

Цитування:
Широка О.Б. «Христос – Добрий Пастир» в українській іконографії Акафістів Богородиці та Ісуса Христа XVII – XVIII ст. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. №1. С. 146-149.

Shyroka O. (2020). Christ the Good Shepherd in the Ukrainian Iconography of the Akathist to the Holy Virgin and Akathist to the Lord Jesus Christ cycles in 17-18th centuries. Kultura i suchasnist : almanakh, 1, 146-149 [in Ukrainian].

Широка Оксана Богданівна,
аспірантка Львівської національної академії мистецтв
ORCID: https://orcod.org/ 0000-0002-0108-3317
Shiroka.oksana@gmail.com

«ХРИСТОС – ДОБРИЙ ПАСТИР» В УКРАЇНСЬКІЙ ІКОНОГРАФІЇ АКАФІСТІВ БОГОРОДИЦІ ТА ІСУСА ХРИСТА XVII – XVIII СТ.

Мета роботи: розглянути особливості зображення «Христа – Доброго Пастиря» в контексті розвитку іконографії циклів Акафістів Ісуса Христа та Пресвятої Богородиці в українському мистецтві XVII – XVIII ст.. **Методологія:** У дослідженні використано метод формального мистецтвознавчого аналізу. Вплив богословської складової та культурних вподобань того часу на змістове наповнення іконографії досліджувалися за допомогою іконографічного та іконологічного методу. Використання міждисциплінарного підходу дало можливість для аналізу особливостей текстів Акафістів Христа та Богородиці, барокових літературних, філософських та художніх творів, як зразків іконографії Доброго Пастиря. **Наукова новизна:** Вперше розглянуто образ «Христа – Доброго Пастиря» в контексті розвитку іконографії Акафістів Пресвятої Богородиці та Ісуса Христа в українському мистецтві XVII – XVIII ст.. Окреслено текстову та мистецьку основи даної іконографії, простежено зв'язок мистецьких творів з західноєвропейськими зразками. **Висновки:** Встановлено, що образ «Христа – Доброго Пастиря» з'являється в українському мистецтві XVII – XVIII ст. під впливом тогочасної західноєвропейської гравюри. Зображення «Христа – Доброго Пастиря» з ягням на спині, представлене у живописних та графічних циклах Акафістів Христа та Богородиці, зумовлено згадками про нього у текстах самих акафістів.

Ключові слова: образ Христа – Доброго Пастиря, Акафіст Ісуса Христа, Акафіст Пресвятої Богородиці, українська іконографія, ікона, гравюра.

Широкая Оксана Богдановна, *аспирантка Львовской национальной академии искусств*

«Христос – Добрый Пастырь» в украинской иконографии Акафистов Богородице и Иисуса Христа XVII – XVIII вв.

Цель работы: рассмотреть особенности изображения «Христа – Доброго Пастыря» в контексте развития иконографии циклов Акафистов Иисусу Христу и Пресвятой Богородицы в украинском искусстве XVII – XVIII вв.. **Методология:** В исследовании использован метод формального искусствоведческого анализа. Влияние богословской составляющей и культурных предпочтений того времени на содержательное наполнение иконографии исследовались с помощью иконографического и иконологического методов. Использование междисциплинарного подхода дало возможность для анализа особенностей текстов Акафистов Христа и Богородицы, барочных литературных, философских и художественных произведений, как образцов иконографии Доброго Пастыря. **Научная новизна:** Впервые рассмотрений образ «Христа – Доброго Пастыря» в контексте развития иконографии Акафистов Пресвятой Богородицы и Иисуса Христа в украинском искусстве XVII – XVIII вв.. Определина текстовая и художественная основы данной иконографии, прослежена связь художественных произведений с западноевропейскими образцами. **Выводы:** Установлено, что образ Христа Доброго Пастыря появляется в украинском искусстве XVII – XVIII вв. под влиянием тогдашней западноевропейской гравюры. Изображение «Христа – Доброго Пастыря» с ягненком на спине, представленное в живописных и графических циклах Акафистов Христа и Богородицы, обусловлено воспоминаниями о нем в текстах самых акафистов.

***Ключевые слова*:** образ Христа – Доброго Пастыря, Акафист Иисусу Христу, Акафист Пресвятой Богородицы, украинская иконография, икона, гравюра.

Shyroka Oksana, *Ph.D. candidate, Lviv National Academy of Arts*

Christ the Good Shepherd in the Ukrainian Iconography of the Akathist to the Holy Virgin and Akathist to the Lord Jesus Christ cycles in 17-18th centuries

The purpose of the article is to study the peculiarities of the depiction of Christ the Good Shepherd within the development of the Ukrainian iconography of the Akathist to the Holy Virgin and Akathist to the Lord Jesus Christ cycles in 17-18th centuries. **Methodology**. The research is based on the method of formal art analysis. The iconological and iconographic

©Широка О. Б., 2020

methods were used to study the influence of then-existing theological tendencies and cultural preferences on the content of the iconography. The interdisciplinary approach was used to analyze the textual peculiarities of the Akathists, Baroque literary, philosophical, and artistic texts as exemplars for the iconography of Christ the Good Shepherd. **Scientific Novelty.** The article is the first attempt to examine the image of Christ the Good Shepherd within the development of the Ukrainian iconography of the Akathists cycles in the 17-18th centuries. The textual and artistic basis of this iconography was outlined, the links between the artistic works and their West European exemplars were established. **Conclusions**. It has been proved that the image of Christ the Good Shepherd was introduced to the Ukrainian art of the 17-18th centuries under the influence of the West European printmaking tradition of that time. The portrayal of Christ the Good Shepherd with the lamb on his back, found in the Akathist to the Holy Virgin and Akathist to the Lord Jesus Christ cycles, is related to the references in the Akathists.

***Key words*:** Christ the Good Shepherd. Akathist to the Lord Jesus Christ, Akathist to the Holy Virgin, Ukrainian iconography, icon, engraving.

Актуальність теми дослідження. Зображення «Христа – Доброго Пастиря» розглядається в контексті іконографії Акафістів Богородиці та Христа в українському мистецтві XVII – XVIII ст.. Причини виникнення, особливості мистецького втілення цій іконографії у циклах Акафістів Богородиці та Христу досі мало вивчені. Таким чином у процесі нашого дослідження ми звернемо увагу на західноєвропейську гравюру та богословські тексти, у тому числі і тексти Акафістів Богородиці та Христу, як основу для втілення образу «Христа – Доброго Пастиря» в українському мистецтві XVII – XVIII ст..

Аналіз досліджень та публікацій. Означена тема є недостатньо висвітленою у наукових публікаціях. У статті про Доброго Пастиря у Дрогобицькому стінописі, (1670-ті рр.) В. Свачій [7], аналізуючи дану іконографію, опирається на ранньохристиянські зразки, не розглядаючи західноєвропейські графічні пам'ятки, ближчі за часом та стилістикою до зображень Акафістів Богородиці та Христа. Т. Кара-Васильєва [4] розглядає образ «Христа – Доброго Пастиря» в українському літургійному шитті.

Мета дослідження. Розглянути основу виникнення та особливості зображення «Христа – Доброго Пастиря», як самостійного зображення та у контексті розвитку іконографії Акафістів Богородиці та Христа в українському мистецтві XVII – XVIII ст.. Визначити типологію образу «Христа – Доброго Пастиря», втіленого в Акафістах, відносно зразків іконографії у ранньохристиянському та західноєвропейському мистецтві XV – XVII ст..

Виклад основного матеріалу дослідження. Алегоричні зображення Доброго Пастиря у вигляді безбородого юнака-пастуха з ягням на спині відомі з ранньохристиянських часів (III – IV ст.). Проте, починаючи з XIV – XV ст. у європейській мініатюрі та гравюрі з'являється образ Доброго Пастиря, як Христа у зрілому віці з ягням на спині. Під впливом європейської іконографії даний образ стає актуальним в українському мистецтві XVII – XVIII ст. Це пов'язано з інтересом богословів до символічно-алегоричного тлумачення Святого Письма. Розвиток мистецтва риторики сприяв виникненню такого жанру барокової літератури, як проповідь. Як правило, друковані збірники проповідей та іншої богословської літератури супроводжувалися гравюрами. Європейські Біблії XV – XVI ст., зокрема Біблії бідних (Biblia Pauperum), містили велику кількість гравюр з мінімальним використанням тексту та призначалися для не писемного населення. Як зазначає Т. Кара-Васильєва, у «Тератургіумі», 1638 р. А. Кльонофський писав: «Живописне зображення Христа – переважно для тих, хто не вміють читати, тому і називають живописне мистецтво книгою не писемних» [4, 15]. У XVI – XVII ст. західноєвропейські гравери створили «альбомні видання» (завдяки горизонтальній спрямованості зображень) Біблій – Пітера ван де Борхта (1580 р.), Герарда де Йоде (1685 р.) Маттіаса Мерріана (1625 р.), Ніколаса Піскатора (1635 р.)[10], П. Х. Схюта (1659 р.), Кристофа Вайгеля (1695 р.). Для розробки власного художнього образу українські митці користувалися ними, як зразками. Завдяки друкованій книзі в українському мистецтві XVII – XVIII ст., у Акафістах Богородиці та Христа з'являється зображення «Христа – Доброго Пастиря».

Основою виникнення образу «Христа – Доброго Пастиря» є Біблійні тексти. Про пастуха (Бога), що опікується своїми вівцями (народ Ізраїля) згадується у Старому Завіті (книги Бут. 49, 24; 48, 15; Пс. 23, 1; 80, 2; Числ. 27, 16-17; Єзек. 34; Єрем. 23, 1-6). У Новому Завіті представлені образи: а.) загубленої вівці (Лк. 15, 3-7); б.) Христа, як Доброго Пастиря (Йн. 10, 1-21). У текстах Акафістів Богородиці та Христа зображення Пастиря та ягняти асоціюються з Ісусом. Акафіст Христа, як церковний гімн був укладений на основі Акафіста Богородиці (відомий з VII ст.) у XI ст.. Він, як і Акафіст Богородиці складається з 25-ти віршів, які умовно поділяються на 13-ть кондаків (8-ми рядковий вірш) та 12-ть ікосів (20-ти рядковий вірш). Повні цикли Акафістів Христа та Богородиці зображується у 25-ти сюжетах кожен. В Акафісті Богородиці про Марію, як матір Ягняти та Пастиря говорить 4-ий ікос та 10-ий кондак. Акафіст Христа (у виданнях «Акафісти", XVII – XVIII ст.. – Акафіст Ісусу Найсолодшому) про

Ісуса, як Пастиря згадує у хайретизмах (з гр. «прослава») 2-го, 5-го, 8-го та 11-го ікосів. Порівняння Ісуса з Агнцем та жертовним ягням маємо у 5-му ікосі та 7-му кондаку Акафіста Христа.

Найдавніше зображення «Христа – Доброго Пастиря», як Пантократора у зрілому віці, в українському мистецтві (два фрагменти статуй Доброго Пастиря, що зберігаються у музеї Херсонеса (IV – V ст.) [6, 134; 8, 39] є алегоричними ранньохристиянськими зображеннями пастиря-юнака) розміщене на південній стіні храму у церкві Св. Юра у Дрогобичі, у стінописі «Акафіст Ісуса Христа». Воно виконане у 1670-х роках дрогобицьким малярем Стефаном Медицьким [7, 284]. Стінопис ілюструє вибрані сюжети Акафіста Христа та складається з 12-ти композицій. На думку В. Свачія у дрогобицькому стінописі «Христос – Добрий Пастир» знаменує відкуплення, адже навпроти нього зображено Розп'яття [7, 288]. «Христос – Добрий Пастир» відображає 7-ий кондак Акафіста Христа: «Бажаючи споконвічно виявити таємницю, Ти, як вівця, на смерть ведений був Ісусе, і, як ягня перед стриженням, був мовчазний, і, як Бог, із мертвих воскрес, Ти і в славі на небеса вознісся Ти...»[3, 62]. За цим текстом гравюри українських стародруків XVII – XVIII ст. у Акафістах Христа зображують Воскресіння та Вознесіння Христове (на одній гравюрі, видання «Акафісти», Київ, 1663 р. та Львів, 1699 р.) або лише Вознесіння («Акафісти», Київ, 1706 р.).

У дрогобицькому храмі є окреме зображення Доброго Пастиря як пастуха, без овечки на спині, з посохом у руці (ікона цокольного ярусу іконостасу хорів церкви св. Юра у Дрогобичі, друга пол. XVII ст.). Таке трактування характерне для ранньохристиянського періоду (III – IV ст.)[6, 134], втілюючи Христа як безбородого юнака з ягням на спині або юнака, що грає на лірі (як античний Орфей). У західноєвропейському мистецтві XVI – XVII ст., наприклад, на гравюрі Мартіна де Воса (Біблія Піскатора,1650 р.)[10] цей образ відображає притчу про загублену вівцю (Лк. 15, 3-7).

У «Акафістах» 1731 р.[1, 29] та 1798 р. [2, 29] міститься однакова (виготовлена за однією матрицею) гравюра-ініціал, що зображує «Христа – Доброго Пастиря» на тлі літери Z («земля» – за церковнослов'янською абеткою). Вона ілюструє 10-ий кондак Акафіста Богородиці: «Світ спасти бажаючи, прийшов Творець, як сам обіцяв, та був Пастирем нашим…»[3, 75]. Гравюра розміром 5, 6 × 4,6 см зображує Христа у повен ріст з ягням на спині. Зображення без підписів, проте його авторами можуть бути гравери «Акафістів» 1731-1798 рр. (усього близько семи видань) Мокій, Аверкій Козачківський та Геронтій. У цьому образі Христос постає у західноєвропейській гравюрі, зокрема у першому виданні Біблії польською мовою, 1561 р. [12] та у Біблії Піскатора, 1650 р. [10]. У інших кириличних виданнях Акафістів XVII – XVIII ст. 10-ий кондак подає юного Христа у терновому вінку з хрестом на спині та знаряддями страстей у руках. Таке трактування Спасителя, як і зображення Доброго Пастиря, є символом Христової жертви.

Обов'язок духовного пастиря щодо вірних (символічно – отара овець) лежав на духовенстві. Як зазначає Т. Кара-Васильєва, говорячи про архієрейське вбрання XVII ст.: «Поверх сакоса одягали омофор – широку, довгу пов'язку навколо шиї, прикрашену хрестами та золотим шитвом… за православною символікою омофор означав людство, обтяжене гріхами, яке Христос узяв собі на плечі, як вівцю... Одягання омофора символізує, що Христос своєю смертю спокутував гріхи людства… особливе значення на літургії мав малий омофор, в якому єпископ возносив на вівтарі Безкровну Жертву, тоді малий омофор знаменував блудну вівцю євангельську, яку архієрей брав на свої рамена, наслідуючи приклад Доброго Пастиря» [4, 22]. У творах І. Галятовського «Ключ розуміння», А. Радивиловського «Вінець Христов» священнослужителів величають Добрими Пастирями. І. Галятовський означує загублену вівцю, як людську природу, яку взяв Ісус при народженні. Автор говорить про отару овець, як про дев'ять чинів янголів, залишених Христом на небі. Ісус прийшов на землю заради одної заблуканої, людської природи, що віддалилася від Бога через первородний гріх [9, 9]. Про ототожнення духовної особи з Добрим Пастирем свідчить гаптоване на омофорі митрополита А. Шептицького зображення «Христа – Доброго Пастиря» (1762 р., Національний музей у Львові ім. А. Шептицького).

Скульптурне зображення «Христа – Доброго Пастиря» виконане Йоаном Георгієм Пінзелем для вівтаря барокового храму Непорочного Зачаття у Городенці (Івано-Франківська область)[11]. Христос поданий з оголеним торсом та ягням на спині. Цей тип зображення «Христа – Доброго Пастиря» запозичений із західноєвропейського мистецтва, наприклад, гравюри Корнеліуса Галле, нідерландського майстра XVI – XVII ст. [13]. Тут можна говорити про проведення паралелі образу воскреслого Ісуса з жертовним ягням.

Композиція «Добрий Пастир» у стінописі Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври на думку А. Кондратюк ілюструє притчу про загублену вівцю (Лк. 15. 4-6) та є запозиченою з гравюри Біблії Піскатора [5, 116, 10]. За даними дослідниці схожий сюжет також представлений у Біблії Вайгеля, 1695 р. [5, 116]. На троїцькому

стінописі зображено Доброго Пастиря, як безбородого юнака з ягням на спині, тобто це ілюстрація до притчі про заблукану вівцю, втілення відомого з античності образу Доброго Пастиря .

Висновки. Іконографія Акафістів Богородиці та Ісуса Христа, базуючись на східно-християнській традиції у XVII – XVIII ст., збагатилися образами західноєвропейського мистецтва, зокрема зображенням «Христа – Доброго Пастиря». Трактування Христа як пастиря-учителя та ягняти як жертви за гріхи людства, відображене у текстах Акафістів, стало причиною появи образу «Христа – Доброго Пастиря» у циклах Акафістів Богородиці та Христа. Ісус постає як Пантократор у зрілому віці, на противагу відомому з античності типу пастуха-юнака. Образи Христа-Пантократора з ягням на спині та юнака-пастуха в українському мистецтві XVII – XVIII ст. розвиваються паралельно, представляючи перший у низці самостійних зображень та у контексті іконографії Акафістів Богородиці та Христа, у той час, як другий, за прикладом західноєвропейської гравюри, став втіленням притчі про загублену вівцю.

Література

1. Акафісты, каноны і прочая душеполезная моленія. Національна бібліотека ім. В. Вернадського, Київ. Кир. 99. Київ : друкарня лаври, 1731. 339 арк.
2. Акафісти і канони. Національна бібліотека ім. В. Вернадського, Київ. Кир. 1096 П. Київ : друкарня лаври, 1798. 327 арк.
3. Акафіст до пресвятої Богородиці. Акафіст до Ісуса Христа. *Молитовник з псалтирем.* Видання четверте. Київ, Харків, Львів : ПВ Святогорець, 2010. 572 с.
4. Кара-Васильєва Т. Художньо-функціональна роль літургійного шитва в ансамблі храму. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії:* Зб. наук. пр. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 15–26.
5. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври: Каталог. К. : Видавництво «КВІЦ», 2005. 252 с.
6. Овсійчук В.А., Крвавич Д.П. Оповідь про ікону. Сімферополь : Таврида, 2001. 395 с.
7. Свачій. В. Стінопис «Добрий пастир», 1670-ті рр.. у церкві св.. Юра у Дрогобичі. *Дрогобицькі Храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях*. Треті читання. Дрогобич, 2010 . С. 284 –290.
8. Фомін І. Фрагменти скульптурних образів «Доброго Пастиря» у ранньохристиянській традиції. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*. К., 2012. Вип.. 15. С. 39–45.
9. Галятовський І. Ключ разумѣнія. Київ : друкарня лаври, 1659. 253 арк.
10. Альбом № 24. Біблія Піскатора. 1650 (?). Медіорит., 1650 (?). 283 арк.: веб-сайт. URL: http://irbis-nbuv.ua/ulib/item/UKR0007150.
11. Іоанн Георг Пінзель. Слідами таємничого генія. URL: http://www.kray.org.ua/5639/mandrivky/ioann-georg-pinzel-slidami-tayemnichogo-geniya/.
12. Biblia (pol. Biblia Leopolity), 1561, Kraków: веб-сайт. URL: https://polona. pl/item/biblia-to-iest-xiegi-starego-y-nowego-zakonu-na-polski-iezyk-z-pilnos cia-wedlug,MTE2MzMzOTU/1232/#info:metadata.
13. Collection of (96) 16th-17th C. German engraved book illustrations by MattheusMerian (1593-1650) or Jan Sadler (1550-1600): веб-сайт. URL: https://live. thomastonauction.com/lots/view/1-16ZI8S/collection-of-96-16th-17th-c-german-engraved-book-illustrations-by-mattheus-merian-1593-1650-or-jan-sadeler-1550-1600.

References

1. Akathist, kanons i prochsia dushepoleznaia moleniia. (1731). Vernadsky National Libraly of Ukraine. Kyiv, Kyr. 99. Kyiv: printing house of lavra.
2. Akathists i kanons. (1798). Vernadsky National Libraly of Ukraine. Kyiv, Kyr. 1096 P. Kyiv: printing house of lavra.
3. Akathist to Virgin Mary, Akathist to Our Lord Jesus Christ. (2010). Prayerbook with psalter. Four edition. Kyiv, Kharkiv, Lviv: Swiatohorec [in Ukrainian].
4. Kara-Vasylieva T. (2008). The artistic and functional role of the liturgical needlework in the temple ensemble. Ukrainian Art Studies: materials, research, reviews: collection of scientific works. Kyiv (pp. 15-26) [in Ukrainian].
5. Monumental painting of the Trinity Gate Church of the Kyiv-Pechersk Lavra. (2005). Catalog. Kyiv: KVIC [in Ukrainian].
6. Ovsiichuk, V.A. & Krvavych, D. P. (2001). The story about icon. Simferopol: Tavryda [in Ukranian].
7. Svachii V.(2010). Mural of the Good Shepherd, 1670s. In St. George's Church in Drohobych. Drohobych , 284-290 [in Ukrainian].
8. Fomin I. (2012). Fragments of the sculptured images of the Good Shepherd in the early Christian tradition. Actual problems of national and world history, 15, 39-45 [in Ukrainian].
9. Haliatovskyi I. (1659). The key to understanding. Kyiv: printing house of lavra.
10. Albom 24. Biblia Piskatora. (1650). Midioryt,.1650. Retriever from: http:// irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0007150. [in Ukrainian].
11. Ioan Georh Pinzel. In the footsteps of a secret genius. Retrieved from : http://www.kray.org.ua/5639/ mandrivky/ioan-georg-pinzel-slidami-tayemni cho go-geniya / [in Ukrainian].
12. Biblia (pol.; Biblia Leopolity) 1561, Krakow. Retrieved from: http://polona. pl/item/biblia-to-jest-xiegi-starego-y-nowego-zakonu-na-polski-iezyk-z-pilnoscia-wedlug, MTE2MzMzOTU/123#info:metadata [in Polish].
13. Collection of (96) 16th-17th C. German engraved book illustrations by Mattheus Marian (1593 – 1650) or Jan Sadler (1550 – 1600). Retrieved from: https://live.thomastonauction. com/lots/view/1-16ZI8S/collection-of-96-16th-17th-c-german-engraved-book-illustrations-by-mattheus-merian-1593-1650-or-jan-sadeler-1550-1600 [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.03.2020
Прийнято до друку 25.04.2020

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Падалка Г. М., Зайцева А. В.	Культурологічні виміри проективного моделювання мистецької освіти…….	3
Василенко Д. П., Крот В. О., Маслак В. І.	Культурологічні студії з історії української культури XIX століття у творчій спадщині Михайла Грушевського.....	7
Бедріна Н. С.	Форми трансляції народних художніх текстильних промислів на Харківщині як фактор розвитку культурного туризму ……..	12
Дичковський С. І.	Туристична діяльність скансенів в системі актуалізації ресурсів нематеріальної культурної спадщини ……..	17
Костюк О. П.	Семіотичні домінанти ініціаційної тілесності……..	27
Пашкова Н. І.	Еволюція співвідношення термінів *знак* і *символ* у загальній семіотиці, лінгвістиці та культурології……	32
Совгира Т. І.	Принципи використання цифрових технологій в культурно-мистецькій практиці……	39
Чумаченко М. О.	Дистанційне навчання як відповідь на виклики сучасності: культурно-мистецький аспект……	43
Братіцел М. Л.	Традиційна екологічна культура українців в контексті стійкого розвитку сучасного суспільства……..	51
Гайдук О.М.	Образ сучасного українського супергероя в засобах масової комунікації	57
Крупа Ю. О.	Жанр авторської пісні як засіб культурного самовиявлення 50-60-х років XX ст……..	62
Кобюк С.В.	Інтеграційні чинники формування культури пострадянського простору в добу глобалізації……...	67
Кущик І. В.	Мода в контексті символічного простору культури…….	73

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Матоліч І. Я.	Особливості типології сучасної мистецтвознавчої періодики Києва: основні проблеми та тенденції розвитку (частина 1)……	79
Оборська С. В.	Художньо-естетичні та філософські засади арт-нуво ……..	85
Соколова А. В.	Феномен придворної маски у творчості англійського поета і драматурга Бенджаміна Джонсона …….	91

ДИЗАЙН

Прищенко С. В. Візуальна семантика і художня образність плаката…….. 97

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Акімов Д. І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві…… 104

Карпов В. В., ***Лимар Г. М.,*** ***Наумов О. Г.*** Мистецтво та антропологія у дискурсі європейських студій……... 110

Косів Р. Р. Творчість Стефана, маляра Пашецького (1730-ті роки): атрибуція й стилістична характеристика в контексті тогочасного українського іконопису ……..... 118

Патик Р. С. Теоретична та творча спадщина Володимира Січинського (львівський період 1920–1923 рр.)…… 123

Прокопович Т. А. Живопис Тетяни Галькун як етнокультурний феномен: проблема колористики та пластики ……..... 129

Мазур Б. М. Християнські образи у творах сучасного образотворчого мистецтва ……. 134

Недошовенко Т.Ф. Час і простір як інструменти пізнання навколишнього світу в образотворчому мистецтві. ……..... 139

Широка О. Б. «Христос – Добрий Пастир» в українській іконографії Акафістів Богородиці та Ісуса Христа XVII – XVIII ст.. 146 ……..

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Падалка Г. Н., Зайцева А. В. Культурологические измерения проективного моделирования художественного образования……. 3

Василенко Д. П., Крот В. А., Маслак В. И. Культурологические студии по истории украинской культуры XIX века в творческом наследии Михаила Грушевского…… 7

Бедрина Н. С. Формы трансляции народных художественных текстильных промыслов в Харьковском регионе как фактор развития культурного туризма…… 12

Дычковский С. И. Туристическая деятельность скансенов в системе актуализации ресурсов культурного нематериального наследия…….. 17

Костюк О. П. Семиотические доминанты инициационной телесности……... 27

Пашкова Н. И. Эволюция соотношения терминов символ и знак в общей семиотике, лингвистике и культурологи……. 32

Совгира Т. И. Принципы внедрения цифровых технологий в культурно-художественной практике……. 32

Чумаченко М. А. Дистанционное обучение как ответ на вызовы современности: культурно-искусственный аспект……. 43

Братицел М. Л. Традиционная экологическая культура украинцев в контексте устойчивого развития современного общества…….. 51

Гайдук О. М. Образ современного украинского супергероя в средствах массовой коммуникации …….. 57

Крупа Ю. А. Авторская песня как способ культурного самовыражения 50-60-х годов XX ст..... 62

Кобюк С. В. Интегративные факторы формирования культуры постсоветского пространства в эпоху глобализации…… 67

Кущик И. В. Мода в контексте символического пространства культуры…….. 73

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Матолич И. Я. Особенности типологии современной искусствоведческой периодики Киева: основные проблемы и тенденции развития (часть 1)……. 79

Оборская С. В. Художественно-эстетические и философские основы арт-нуво……... 85

Соколова А. Феномен придворной Маски в творчестве английского поэта и драматурга Бенджамина Джонсона……..……. 91

ДИЗАЙН

Прищенко С. В. Визуальная семантика и художественная образность плаката…….. 97

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИССКУСТВО, ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО, РЕСТАВРАЦИЯ

Акимов Д. И. Маркетинговые технологии коллекционирования в изобразительном искусстве…… 104

Карпов В. В., Лымарь А. М., Наумов О. Г Искусство и антропология в дискурсе европейских исследований…….. 110

Косив Р. Р. Творчество Стефана, маляра Пашецкого (1730-е годы): атрибуция и стилистическая характеристика в контексте украинской иконописи ……. 118

Патык Р. С. Теоретическое и творческое наследие Владимира Сичинского (львовский период 1920–1923 гг.)…… 123

Прокопович Т. А. Живопись Татьяны Галькун как этнокультурный феномен: проблема колористики и пластики…… 129

Мазур Б. Н. Христианские образы в произведениях современного изобразительного искусства……. 134

Недошовенко Т.Ф. Время и пространство как инструменты познания окружающего мира в изобразительном искусстве……... 139

Широкая О. Б. Христос – Добрый Пастырь» в украинской иконографии Акафистов Богородице и Иисуса Христа XVII – XVIII вв…… 146

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Padalka G., Zaytseva A.	Culturological dimensions of projective modeling of art education……	3
Vasylenko D., Krot V., Maslak V.	Cultural research according to ukrainian culture history of 19th century in Mykhailo Hrushevsky heritage ……	7
Bedrina N.	Forms of translation of art textile crafts in Kharkiv region as a factor of development of cultural tourism……..	12
Dychkovskyy S.	Skansen tourist activity in the system of updating the resources of cultural intangible heritage ……	17
Kostiuk O.	The semiotic dominants of initiation physicality ……	27
Pashkova N.	Evolution of correlation of terms *sign* and *symbol* in general semiotics, linguistics, and cultural studies……	32
Sovgyra T.	Principles of digital technologies introduction in the cultural and artistic practice…….	39
Chumachenko M.	Distance education as an answer to today's challenges: cultural and artistic aspect…….	43
Bratitsel M.	The traditional ecological culture of Ukrainians in the context of sustainable development of modern society……..	51
Gaiduk O.	The image of a modern ukrainian superhero in mass media……..	57
Krupa J.	Author's song, as a means of cultural expression of the 50-60s of the XX century…….	62
Kobyuk S.	Globalization and integrative factors of the formation of the culture of the post-Soviet space……...	67
Kushchyk I.	Fashion in the context of symbolic space of culture……	73

ARTISTIC SPACE: HISTORY AND MODERNITY

Matolich I.	Features of Typology of Kyiv's Modern Periodicals on Art Studies: Main Problems and Development Trends (part 1). ……...	79
Oborskaya S.	Artistic and aesthetic and philosophical foundations of art nouveau …..…….	85
Sokolova A.	The phenomenon of the court Masque in the creativity of English poet and playwright Benjamin Johnson ……..	91

DESIGN

Pryshchenko S. Visual semantics and artistic imagery of the poster…….. 97

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Akimov D. Marketing collection technologies in the fine arts.……..... 104

Karpov V.,
Lymar A.,
Naumov O. Art and anthropology in the discourse of european studies. ……..... 110

Kosiv R. The artistic legacy of Stefan, painter Pashetsky (the 1730s): attribution and stylistic characteristics in the context of Ukrainian icon-painting of the time……. 118

Patyk R. The theoretical and creative heritage of Volodymyr Sichynsky (Lviv period 1920–1923 gg.)..... 123

Prokopovych T. Tatiana Halkun's painting as an ethnocultural phenomenon: color and plastic issue. ……. 129

Mazur B. Christian images in works of contemporary art…… 134

Nedoshovenko T. Time and space as tools of cognition of the external world in the fine arts..... 139

Shyroka O. Christ the Good Shepherd in the Ukrainian Iconography of the Akathist to the Holy Virgin and Akathist to the Lord Jesus Christ cycles in 17-18th centuries.…… 146

Наукове видання

№ 1, 2020

Редактори ***Ж. З. Денисюк, К. І. Тишкевич***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації ***А. В. Петренко***
Комп'ютерна верстка ***А. С. Терещенко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 08.07.2020. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 17,63. Наклад 300 прим.

Надруковано:

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи