

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК:130.2:7.01

Цитування:

Сабадаш Ю. С., Дабло Л. Г.,
Нікольченко Ю. М. Культурологія: понятійно-
категоріальний апарат у логіці дослідницького
процесу. *Культура і сучасність : альманах*.
2021. № 1. С. 3-8.

Sabadash Ju., Dablo L., Nikolchenko Jo. (2021).
Culturology: conceptual and categorical
framework in the research process logic. *Kultura i
suchasnist : almanakh*, 1, 3-8 [in Ukrainian].

Сабадаш Юлія Сергіївна,
доктор культурології, професор
Маріупольського державного університету
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5068-7486>
juliasabadash2005@gmail.com

Дабло Любов Григорівна,
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри культурології
та інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1311-232X>
dablo-lg@ukr.net

Нікольченко Юзеф Мойсейович,
доцент кафедри культурології
та інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету,
заслужений працівник культури України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8149-6743>
nicolchenko46@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ У ЛОГІЦІ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

Мета роботи. Проаналізувати умови та етапи формування понятійно-категоріального апарату культурології. **Методологія** дослідження ґрунтується на загальнонаукових принципах дослідження – термінологічному та системному. Мета та завдання публікації обумовили застосування таких методів дослідження, як аналіз, синтез, узагальнення, що дало можливість уточнити значення низки понять та термінів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні проблеми взаємодії понятійно-категоріального апарату різних наук, зокрема, історії, філософії, філології, естетики, етики, мистецтвознавства та логіки щодо формування дослідницького простору. Концептуалізовано ідею «формально-логічних структур». Показано, що мова йде не про механічне поєднання понять чи категорій, а про вироблення нової системи, адаптованої до вирішення теоретичних проблем саме культурології, а також про те, наскільки правомочним є процес «запозичення» культурологією об'єктів теоретичного аналізу із суміжних гуманітарних наук. **Висновки.** Отже, на теренах української гуманістики культурологія розвивається досить активно та динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір; активність та динамічність «накопичення» культурологічного знання окреслює ті проблеми, які потребують особливої уваги науковців; зокрема, виявлення структурної багатожаровості понятійно-категоріального апарату культурології.

Ключові слова: культурологія, культурологічне знання, поняття, категорії, формально-логічні структури, дослідницький простір.

Sabadash Julia, Dr. in Cultural Studies, Professor, the Head of the Cultural Studies and Information Activities Chair of Mariupol State University; **Dablo Liubov**, Ph.D. of Philosophy, assistant professor Cultural Studies and Informational Activities Chair Mariupol State University; **Nikolchenko Josef**, Honoured Culture Worker of Ukraine Associate professor of the Culture Studies and Information Activities Chair Mariupol State University Honoured Culture Worker of Ukraine

Culturology: conceptual and categorical framework in the research process logic

The purpose of the article is to analyze the conditions and stages in the formation of the conceptual-categorical framework of cultural sciences. **The methodology** is based on general scientific approaches such as terminological and systematic. The purpose and objectives of the publication define the use of such research methods as analysis, synthesis, generalization, which made it possible to clarify the meaning of a number of concepts and terms. **Scientific Novelty.** The degree of scientific research of the topic is concentrated in identifying the problems of interaction between the conceptual and categorical frameworks in various scientific fields, namely, history, philosophy, philology, aesthetics, ethics, art history, and logic, to shape up the research space. We conceptualize the idea of "formal logical structures": that is not a mechanical combination of concepts or categories, but developing a new system adapted to solving theoretical problems of cultural studies. The question about the validity of the "borrowing" process that allows cultural studies to analyze theoretical problems related to other humanitarian fields is also touched upon. **Conclusion.** So, among the other Ukrainian human sciences, cultural studies are developing quite actively and dynamically, constantly expanding its research space; its activity and dynamism of the cultural knowledge "accumulation" determine those problems requiring special attention of modern scientists; in particular, the identification of the structural layering of the conceptual and categorical framework of cultural sciences.

Key words: cultural studies, cultural knowledge, concepts, categories, formal logical structures, research space.

Актуальність статті обумовлюється аналізом процесів, які відбуваються у сучасній українській гуманістиці. Слід визнати, що протягом останнього десятиліття на теренах розвитку гуманітарного знання в Україні спостерігається свідомий крен у бік культурології – науки, яка була сформована на ідеї об'єднання теоретичного потенціалу різних гуманітарних наук задля осмислення складних, багатоаспектних проблем. Приблизно два-три десятиліття тому процес об'єднання різних зрізів гуманітарного знання здавався прогресивним починанням, оскільки, по-перше, трансформувалася сторіччями напрацьований матеріал історії культури у бік його теоретичного узагальнення, по-друге, значно розширював – за рахунок взаємодії з іншими гуманітарними науками – проблематику, яка почала активно «заповнювати» дослідницький простір культурології, і, по-третє, викликав інтерес – переважно у молодих науковців і сформував потужний загін культурологів, які професійно займаються цією науковою.

Оскільки автори виступають за збереження існуючої моделі і культурологічного, і гуманітарного знання, мету статті вбачають як у постановці, так і в об'єднаному аналізі двох принципово важливих для сучасної культурології проблем: 1. Умови формування понятійно-категоріального апарату означеної науки; 2. Окреслення дослідницького простору культурології. Продуктивний аналіз цих двох проблем висуває перед авторами статті низку теоретично важливих питань, а саме: а) відтворення процесу формування понятійно-категоріального апарату культурології; б) необхідність виокремлення «зони перехрестя»

інтересів культурологічного та гуманітарного знання; в) доцільність гармонізації дослідницького процесу в межах сучасної гуманістики, незалежно від «типу» гуманітарного знання; г) своєчасність оцінки можливості чи доречності використання засадничих принципів культурологічного аналізу в процесі дослідження, наприклад, філософської, психологічної, філологічної чи естетико-мистецтвознавчої проблематики; д) представлення існуючих теоретичних позицій щодо окреслених задля аналізу питань.

Одним з перших кроків, що його слід зробити, реалізуючи мету даної статті, є систематизація понять і категорій, завдяки яким сформований понятійно-категоріальний апарат культурології і виокремлення «зони перехрестя» із зразками тих понятійно-категоріальних апаратів, якими користуються інші гуманітарні науки.

Стан наукової розробки проблеми. Слід зазначити, що серед культурологів, котрі активно працюють сьогодні у досить розгалуженій площині культурологічного знання – В. Антонюк, С. Безклубенко, М. Бровко, С. Волков, П. Герчанівська, О. Гончарова, В. Даренський, О. Жорнова, Н. Жукова, К. Кислюк, Л. Кияновська, О. Кравченко, Т. Кривошея, Ю. Легенький, В. Леонтьєва, Н. Луценко, В. Панченко, Б. Парахонський, І. Петрова, Ю. Сабадаш, С. Стоян, Л. Троєльнікова, В. Тузов, В. Федь, В. Шейко, Р. Шульга – є і ті, хто послідовно опікується проблемою понятійно-категоріального апарату цієї науки. Внаслідок їх зусиль у теоретичний ужиток введені – як додаток до історично сформованого поняття «культура» – поняття «біографізм», «діалогізм», «персоналізація». На підґрунті

понять конкретної науки формується «другий шар», а саме: категорії – структурна єдність кількох дотичних понять. Серед категоріального апарату культурології закріпилися наступні: «культуротворчість», «культуротворення», «культуротворець», «культурознавчий», які, на нашу думку, доцільно, з одного боку, визначити як «другий шар» у понятійно-категоріальній «будові» сучасної культурології, а з другого, – обов'язково підкреслити «запозичений» характер окремих понять, зокрема, «знання», «творчість», «творець», які належать філософії чи психології.

Виклад основного матеріалу. Межі статті не дозволяють нам «розгорнути» усі поняття, які з інших гуманітарних наук були «запозичені» культурологією. Наразі і «біографізм», і «персоналізація» «працюють» не лише в літературознавстві, а й у психології, естетиці, мистецтвознавстві та етиці. Відтак контекст історії та теорії культури надає їм специфічної «забарвленості». Безперечний морально-психологічний підтекст виявляється і в поняттях «діалогізм» та «спілкування», які у культурології органічно «вплітаються» в дослідження фактично будь-якого історико-культурного періоду, чий аналіз передбачає виявлення позитивних чи негативних ознак у русі, передусім, європейських цивілізаційних процесів.

Окрім означеного, теоретичний контекст сучасної культурології формується і завдяки «третьому шару» понятійно-категоріального апарату, а саме: введенню у дослідницький процес «формально-логічних структур». Таке визначення запропонувала та досить успішно використала Л. Левчук у деяких своїх публікаціях, серед яких виокремимо статтю «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти» (2012). Серед низки принципово важливих тез цієї статті вона, зокрема, відстоює думку про доречність – окрім понять і категорій – введення в ужиток «формально-логічних структур», прикладом яких стосовно теоретичних інтересів Л. Левчук є «нормативна естетика», де об'єднані два самостійні поняття: а) «нормативність»; б) «естетика».

Слід наголосити, що стаття «Нормативна естетика» Валентина Асмуса (1894–1975) – відомого філософа, логіка та естетика, на яку посиляється Л. Левчук, була написана приблизно у 30-і роки XX століття. Оцінюючи її з сучасного погляду, можна стверджувати, що, відштовхуючись від проблематики

естетичної науки, В. Асмус інтуїтивно «працював» і у просторі майбутньої культурології, спираючись на європейські історико-мистецькі процеси, які сприяли формуванню «соціалістичної» моделі культури після жовтневих подій 1917 року. В означеному контексті найбільш цікавим є, так би мовити, культурологічний понятійний апарат, яким він оперує. Мова йде, передусім, про поняття «нормативність», «творчість», «автобіографічність» [1, 11–12].

Слід ще раз підкреслити, що «нормативна естетика» – це і є та комбінація понять, яку (нами це вже зазначалося) Л. Левчук кваліфікує як «формально-логічну структуру». Якщо опертися на принцип аналогії, то відповідні можливості достатньо легко виявляються і у культурологічному знанні, де в якості «формально-логічних структур» будуть виступати «культурний простір», «культурне середовище», «культуротворчий досвід», «культурна інновація», «культурний регіон», «культурно-історичний розвиток суспільства», «культурознавчий потенціал», «культурно-дозвіллева діяльність» та ін.

Враховуючи сучасний рівень розвитку культурології, коли в теоретичних роботах, виконаних у межах цієї науки, досить часто панує описовість, жонгливання фактами, не підкріпленими історико-документальним матеріалом, а свавілля окремих авторських інтерпретацій взагалі «розмиває» наукові межі, моделювання понятійно-категоріального апарату, коректне користування «формально-логічними структурами» буде як підсилювати теоретико-методологічний та методичний рівень культурології, так і перетворювати її на те явище сучасної гуманістики, яке матиме право на класичне звання «сувора наука».

На нашу думку, прикладом успішного використання і «першого», і «другого» шару понятійно-категоріального апарату може слугувати матеріал монографії О. Оніщенко «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (2017), на сторінках якої увага авторки сфокусована на проблемі «епістолярію», яка презентується нею як «зібрання листів, а також літературний жанр, до нього належить твір, який «побудований» за принципом листування. В історії культури поняття «епістолярій» традиційно поглиналося більш широким поняттям «епістолярна література», зміст якого зумовлювали дві складові: листи

приватного характеру, що вийшли друком та твори, що використовують форму листів, які звернені до іншої особи» [2, 12–13].

Тези з монографії О. Оніщенко, на які звернено увагу, показують як «рух» понять, так і виникнення «формально-логічних структур». Водночас, можливо, і поза бажанням автора монографії відбувається і «запозичення» понять. Так, поняття «епістолярій» формально є привілеєм літературознавства, однак тоді, коли мова йде про епістолярну спадщину політиків, філософів, акторів чи науковців, «листи приватного характеру» «апелюють» до дослідницького потенціалу зовсім інших гуманітарних наук. Відтак стає очевидним, що проблема понятійно-категоріального апарату «підходить впритул» до проблеми «побудови» культурології як науки.

В означеному контексті потужного теоретико-методологічного значення набуває стаття М. Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), де чи не вперше в українській культурології перераховані усі гуманітарні науки, які тим чи іншим аспектом задіяні у формуванні культурологічного знання, а саме: археологія, етнологія, історія, соціологія, психологія, теологія, філософія [3, 96–101]. Окрім цього, М. Бровка робить ще одне важливе зауваження: «...предметом гуманітарних наук можуть бути різні сфери людської життєдіяльності – наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка тощо. Історично сформовані гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства» [3, 99]. Відтак у структурі культурології присутні і мистецтвознавство, і естетика, і філологія, і релігієзнавство, тобто ті науки, які вивчають або специфіку розвитку мистецтва, або найрізноманітніші прояви почуттєвої природи людини. О. Оніщенко, підтримуючи процитовані нами положення статті М. Бровка, зазначає, що «...саме взаємодія культурології з різними гуманітарними науками надає їй цілісності і теоретичної завершеності» [2, 15].

Поділяючи позицію О. Оніщенко та М. Бровка, звернемо увагу ще на один і принципово важливий, і, водночас, дискусійний момент. Так, розглядаючи місце й роль філософії в структурі культурологічного знання, М. Бровка акцентує на світоглядній взаємодії «філософія - культурологія», що не викликає жодних заперечень. Через два роки після появи статті М. Бровка учні відомого

радянського естетика Моїсея Кагана (1921–2006) оприлюднюють статтю «Перспективи розвитку філософії культури», на сторінках якої він наполягає на теоретичній перспективності іншої тези, а саме: «філософія культури». Теза, яку відстоює М. Каган, неначе повертає час на півтора століття назад, коли не була сформована культурологія і не відбувся «стрибок» від історико-культурного виміру до культурологічного. Дискусійною, на нашу думку, є і спроба М. Кагана застосувати до аналізу культури «загальну теорію систем», якою керуються природничі науки, й «працювати», спираючись на «різномасштабність культури», а саме: культура людства, «культура певної частини людства: народна культура, дворянська культура, молодіжна культура, російська культура» [4, 48]. Далі М. Каган оперує «формально-логічною структурою» – «культура мікрогруп», яка, за його визначенням, охоплює такі осередки, як театральні колективи, працівників музеїв та ін. Ще дрібнішими за масштабом є «культура особистості» та «культурна людина» [4, 48–49]. Окрім означеного, значну увагу теоретик приділяє розмислам щодо помилковості ототожнення «культури» й «освіти» [4, 50–51] та низці інших загальнотеоретичних проблем, які далеко не завжди реально дотичні до «філософії культури».

Слід визнати, що в умовах використання теоретичних засад марксистської методології, якою керувався М. Каган, намагання оцінювати будь-яку гуманітарну науку з позицій її приналежності до філософії марксизму, цілком логічно й типово для певного історичного часу. Так, М. Каган навіть естетику, науку, корені якої сягали часів давньої Греції, педантично прив'язував до філософії, роблячи це всупереч позиції інших радянських естетиків, котрі приблизно від середини 80-х – початку 90-х років XX століття атрибутували естетичну науку як «самостійну».

У контексті означеного стаття М. Кагана «Перспективи розвитку естетики як філософської науки», оприлюднена ще за життя філософа у 2001 р., сприймалася лише як данина традиції. Ще раз підкреслимо, що в межах радянської гуманістики, яка розвивалася як монометодологічна система, позиція М. Кагана має право на існування. Наразі від початку 70-х років минулого століття, коли заявляє про себе і поступово утверджується як постмодернізм, так і

принципи поліметодології, роль філософії стосовно інших гуманітарних наук принципово змінюється: вона або «дотична» до них (естетика), або виконує роль її складової частини (культурологія).

Повертаючись до проблеми понятійно-категоріального апарату культурології, можна прийняти ту зацікавленість, з якою О. Оніщенко представляє на сторінках своєї монографії точку зору українських культурологів В. Даренського, Г. Миролюбенко, О. Пішак, котрі фокусують дослідницьку увагу на поняттях «діалогізм» та «спілкування», які традиційно «обслуговують» теоретичний простір етики і психології. Відтак, коли науковцем виокремлена така складна міжнаукова проблема, як «епістолярій», аналіз якої не може повноцінно задовольнити літературознавство, починає виявлятися культурологічний потенціал різних наук і у випадку, який аналізується, літературознавство продуктивно доповнюється етикою і психологією.

Слід зазначити, що концептуалізація проблеми багатшаровості понятійно-категоріального апарату культурології із урахуванням її вкрай складної міжнаукової структури актуалізує проблему дослідницького простору, який «належить» культурологічному знанню. Виокремивши такий аспект аналізу, слід визнати, що він висуває перед науковцем не менше запитань, аніж проблема багатшаровості понятійно-категоріального апарату.

На прикладі монографії О. Оніщенко було показано, як «епістолярій» як суто літературознавчий феномен може бути трансформований у сферу культурології. Загостривши увагу на використанні цієї наукою як властивого саме їй понятійно-категоріального апарату, так і «запозиченого» із суміжних гуманітарних наук, наголошено, що варіації з «поняттями», «категоріями», «формально-логічними структурами», забезпечують аналіз особистісних морально-психологічних шукань таких непересічних особистостей, як брати Гонкури, Е. Золя, Г. Де Мопассан, В. Ван Гог, Ф. Ніцше, З. Фрейд, брати Манні, Ф. Кафка, П. Елюар, К. Г. Юнг, з біографіями котрих і працює О. Оніщенко.

Перелік прізвищ показує, що об'єктами теоретичного аналізу для неї виступають не лише письменники, реконструкцією життєво-творчої позиції котрих закономірно займається літературознавство, а й живописець (В. Ван Гог), філософ (Ф. Ніцше), психіатр (З. Фрейд).

Оскільки професійна приналежність цих особистостей не дотична до літературознавства, то реальне їх об'єднання в логіці аналізу «епістолярію» можливе лише на засадах культурологічного аналізу, практично усі чинники якого О. Оніщенко використовує достатньо переконливо, варіюючи як трьома «шарами» понятійно-категоріального апарату культурології, так і «запозиченими» поняттями. Яскравим прикладом, що підтверджує правомочність нашої високої оцінки наукових розвідок О. Оніщенко на теренах європейської культури другої половини XIX – першої половини XX століття є матеріал, присвячений Францу Кафці (1883–1924) – видатному чесько-австрійському письменнику.

О. Оніщенко, аналізуючи епістолярну спадщину Ф. Кафки, фокусує увагу на, за її словами, широко відомому сьогодні «Листі до батька», написаному письменником у листопаді 1919 р. Цього листа батько Кафки ніколи не прочитав, хоча і пережив свого славетного сина на сім років. Як слушно зауважує О. Оніщенко, «Лист до батька» – це, без перебільшення, унікальний у новітній історії європейської культури приклад свідомого та послідовного перехрещення етичного, психологічного і, так би мовити, педагогічного зрізів у стосунках «син-батько», де постать сина висувається на перший план...» [2, 249]. Ми повністю поділяємо оцінку «Листа до батька», яку запропонована О. Оніщенко. Однак особливу увагу, на нашу думку, слід звернути на ті «означення» власного дитинства, які використовує сам Ф. Кафка, адже ці «означення» виступають сьогодні в якості прийнятих фахівцями культурологічних понять, а саме: «тілесність», «ностальгія», «нікчемність». Принаймні два з них – «тілесність» та «ностальгія» – виступили об'єктом теоретичного аналізу на рівні кандидатських дисертацій і окреслили специфічну дослідницьку площину, де органічно взаємодіють етика, психологія та педагогіка.

Запропонувавши «епістолярій» як приклад дослідницького простору задля вияву потенціалу культурологічного аналізу, ми керувалися кількома причинами, а саме: а) монографія О. Оніщенко, яка вийшла друком у 2017 р. є не лише новою за часом публікації науковою розвідкою, а й такою, що у різних аспектах відбиває стан сучасних теоретичних напрацювань на теренах української культурології; б) написана на потужній

джерелознавчій базі, монографія вводить в широкий теоретичний ужиток дослідження низки молодих науковців, що дозволяє говорити про спадкоємність, яка «вибудовується» у дослідницькому просторі культурології; в) матеріал монографії, пов'язаний як з європейськими культурознавчими процесами, так і з конкретними персоналіями, котрі ці процеси забезпечували, підтримує ідею «діалогізму» в процесі теоретичного опанування культурологічної проблематики.

Висновки. Підсумовуючи матеріал статті, слід зазначити наступне, а саме: 1. На теренах української гуманістики культурологія розвивається досить активно та динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір; 2. Активність та динамічність «накопичення» культурологічного знання окреслює ті проблеми, які потребують особливої уваги науковців; зокрема, виявлення структурної багатшаровості понятійно-категоріального апарату культурології.

Література

1. Левчук Л. Т. «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти» // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. / Націон. аерокосмічний ун-т ім. М. Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут». Харків, 2012. № 3. С. 5–14.
2. Оніщенко О. І. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття : монографія. К. : Ліра-К, 2017. 268 с.
3. Бровко М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах. К. : Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 96–102.
4. Каган М. С. Перспективи розвитку філософії культури // Парадигма: філософсько-культурологічний альманах. СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2009. Вип. 12. С. 47–54.
5. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : монографія. К. : ПАРАПАН, 2007. 208 с.
6. Левчук Л. Т. Художня творчість: проблема понятійного апарату // Творчість. Культура. Гуманізм. К. : Вид-во КІП, 1993. С. 180–182.
7. Луценко Н. А. Творчість особистості як основа культури : автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01 / Тавр. нац. ун-т ім. В.Вернадського. Симферополь, 2012. 21 с.
8. Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. Альбрехт Дюрер у мистецькій парадигмі німецького гуманізму // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К. : Міленіум, 2018. № 2. С. 31–37.

References

1. Levchuk, L. T. (2012). «Normative aesthetics» by Valentine Asmus: “pros” and “cons”. Humanitarnyi chasopys: zb. nauk. pr., Kharkiv, 3, 5–14 [in Ukrainian].
2. Onishchenko, O. I. (2017). Cultural potential of epistolary: European experience of the second half of the XIX – of the first half of the XX century: monohrafiia. Kyiv: Vyd-vo Lira-K [in Ukrainian].
3. Brovko, M. M. (2007). Cultural Studies in the System of the Humanitarian Knowledge. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh (issue 20), (pp. 96–102). Kyiv: Vyd. tsentr KNLU [in Ukrainian].
4. Kahan, M. S. (2009). Perspectives of the Development of the Philosophy of Culture. Paradyhma: fylosofsko-kulturolohicheskyi almanakh (issue 12), (pp. 47–54). SPb. : Yzd-vo SPb. un-ta [in Russian].
5. Polishchuk, O. P. (2007). Artistic Thinking: Aesthetic and Cultural Discourse: estetyko-kulturolohichniy dyskurs: monohrafiia. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
6. Levchuk, L. T. (1993). Artistic Creation: the Problem of Conceptual Apparatus. Tvorchist . Kultura. Humanizm (pp. 180–182). Kyiv: Vyd-vo KPI [in Ukrainian].
7. Lutsenko, N. A. (2012). Personal Creation as the Basis of Culture. Extended abstract of candidate's thesis. Symferopol [in Ukrainian].
8. Sabadash, Yu.S. & Nikolchenko Yu. (2018). Albrecht Dürer in the Art Paradigm of the German Humanism. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv (issue 2), (pp. 31–37). Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.02.2021

Отримано після доопрацювання 02.03.2021

Прийнято до друку 05.03.2021

Цитування:

Волинець В. О. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 9-16.

Volynets V. (2021). Integration of virtual and augmented reality into art. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 9-16 [in Ukrainian].

Волинець Вікторія Олексіївна,
кандидат культурології,
старша викладачка кафедри комп'ютерних наук
Київського національного університету
культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-3783-508X>
vika-volynets@ukr.net

ІНТЕГРАЦІЯ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ У МИСТЕЦТВО

Мета статті – дослідити трансформацію мистецьких практик під впливом віртуальної і доповненої реальності. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні діалектичного методу, що дає змогу розкрити специфіку віртуальної/доповненої/змішаної реальностей крізь призму діалектики взаємодії техніки і людини. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в аналізі сутності трансформації мистецьких практик під впливом віртуальної і доповненої реальності, зокрема введено в науковий обіг дані про мистецькі проекти із застосуванням інноваційних технологій доповненої і змішаної реальності як виразний приклад інтеграції останніх в мистецтво. Транскордонність розглянуто з двох точок зору – конвергентності мистецтва і його реконструкції. Констатовано, що втілення проєктів з використанням технології AR та VR у даний момент неможливо без відповідного матеріально-технічного забезпечення та навичок комп'ютерних технологій. Розглянуто опосередкованість трансляції та сприйняття культурного досвіду цифровими пристроями, що визначають новий технологічний формат інкультурації особистості. **Висновки**. Дані зміни впливають на всі сфери життя суспільства, стираючи просторово-часові межі і залучаючи людину в інтерактивний процес творчості. Мистецтво найбільш динамічно реагує і відбиває всі зміни в суспільстві, а сучасні заклади культури змушені враховувати дані тенденції і на цій основі формувати стратегії розвитку і взаємодії з різними зацікавленими групами на основі застосування технологій віртуальної (VR), доповненої (AR) реальності. Відмінністю віртуального мистецтва від інших різновидів художньої діяльності з використанням комп'ютерних технологій полягає в тому, що його основа – не репрезентація, а комунікація. Відтак, численні творчі проєкти, реалізовані з допомогою доповненої і змішаної реальності, демонструють активне використання технологій у мистецтві, у процесі створення кінофільму, віртуальних виставок та ін.

Ключові слова: віртуальна реальність, доповнена реальність, комп'ютерні технології, мистецтво.

Volynets Viktoriia, Candidate of Culturology, Senior Lecturer at the Department of Computer Science, Kyiv National University of Culture and Arts

Integration of virtual and augmented reality into art

The purpose of the article is to explore the transformation of artistic practices under the influence of virtual and augmented reality. **The methodology** is based on the application of the dialectical method, which allows to reveal the specifics of virtual / augmented / mixed realities through the prism of the dialectic of interaction between technology and man. **The scientific novelty** of the results is the analysis of the essence of the transformation of artistic practices under the influence of virtual and augmented reality, in particular, introduced into scientific circulation data on art projects using innovative technologies of augmented and mixed reality as a clear example of integration of the latter into art. Transboundary is considered from two points of view - the convergence of art and its reconstruction. It is stated that the implementation of projects using AR and VR technology is currently impossible without the appropriate logistics and computer technology skills. The indirectness of translation and perception of cultural experience by digital devices that determine a new technological format of personality inculturation is considered. **Conclusions**. These changes affect all spheres of society, erasing the spatio-temporal boundaries and involving people in an interactive creative process. Art responds most dynamically and reflects all changes in society, and modern cultural institutions are forced to take into account these trends and on this basis to form strategies for development and interaction with various stakeholders based on the use of virtual (VR), augmented (AR) reality. The difference between virtual art and other forms of art using computer technology is that its basis is not representation, but communication. Thus, numerous creative projects, implemented with the help of augmented and mixed reality, demonstrate the active use of technology in art, in the process of creating a movie, virtual exhibitions, etc.

Key words: virtual reality, augmented reality, computer technology, art.

Актуальність теми дослідження. З розвитком цифрових технологій, зміною уявлень про просторово-часові межі, прискоренням життєвого ритму трансформується й багато сфер діяльності сучасної людини. Цифровізація, віртуалізація, застосування технологій доповненої і змішаної реальності, а також штучного інтелекту кардинально змінюють соціально-культурний простір сучасності, способи ідентифікації, репрезентації та передання культурного досвіду від одного покоління до іншого, а постійне включення молоді в цифровий світ сприяє розвитку нових форматів і технологій освоєння світу культури. Внаслідок цього відбувається розмивання меж між віртуальним і реальним, з'являються нові інститути і механізми соціалізації та інкультурації, безпосередньо пов'язані з новим цифровим середовищем.

На тлі цих змін цифрові технології віртуальної і доповненої реальності дають змогу моделювати, створювати нові й відтворювати втрачені зразки культури, формуючи інтерактивний і гіпервізуальний фрейм для сприйняття і засвоєння культури завдяки яскравій наративній візуальності зрозумілих і близьких образів. Віртуалізація і нові технологічні можливості значною мірою розмивають унікальність та одиничність твору, його локальну прив'язку до імені творця, місця і ресурсу зберігання, більше того – багато людей отримують рівноправний доступ і можливість співтворства в процесі інтерактивної мережевої творчості, внаслідок чого підвищується технологічна характеристика віртуального рівня культури. Сучасний інтерактивний віртуальний простір, де зникають відмінності між далеким і близьким, зовнішнім і внутрішнім, біологічним й автоматичним, породжує нові потенції видовищності і включеності, стимулюючи взаємопроникнення традиційних видів образотворчих мистецтв і нових цифрових технологій. Тому сьогодні в мистецтві спостерігаються зміни на онтологічному рівні, де симуляція і репрезентація виходять на перший план, віртуальне витісняє реальне, час превалює над простором, а зображення – над об'єктом. Таким чином віртуалізація мистецтва формує особливий образ трансляції, сприйняття і мислення, перетворюючи моделі поведінки сучасної людини через засвоєння нових інтерактивних практик гіпервізуалізованої видовищності віртуальної і доповненої

реальності, а електронний віртуальний простір утворює безліч віртуальних реальностей (віртуальних середовищ), в яких ці практики створюються, відтворюються і тиражуються. Сьогодні віртуальність, що є властивістю людської свідомості, завдяки інформаційним технологіям, стає новою формою культурного вираження, причому все більш затребуваною в сучасному світі, а також стимулом для трансформації всіх сфер життя людини.

Соціально-культурна сфера, зокрема мистецтво, найбільш тонко реагують на будь-які трансформації, пов'язані з індивідуальним досвідом людини. Розвиток медіатехнологій, цифрового контенту, різних освітніх платформ і додатків з ефектом присутності та створення інтерактивної доповненої реальності дає змогу бути включеним у цей процес будь-якому жителю планети, створюючи безпрецедентне поле для творчості і виникнення нових видів мистецтва. Завдяки синтезу «цифри» і традиційних видів мистецтва, завдяки освоєнню різних культурних практик цифрової творчості виникають й активно розвиваються такі напрями, як фрактальна графіка, типографіка, цифровий живопис і фотографія, 3D-моделювання [3], гіпертекстова література, гейм-арт, інтерактивні інсталяції, мережеве мистецтво (нет-арт), хактивізм, піксель-арт, ANSI art, Chiptune, ASCII art та інші. Віртуальна реальність стає все більш популярним «експонатом» виставок сучасних художників. Інструмент використовують як окремий медіум та у колаборації з реальними арт-об'єктами і публічним простором. По всьому світу відбуваються VR-фестивалі, на яких цифрове мистецтво означено в окремий напрям зі своїми зірками та відомими митцями. Але, як і в багатьох інших сферах, де теорія не встигає за практикою, осмислення змін, що відбуваються в культурі під впливом інтелектуалізації, віртуалізації і цифровізації, вимагає від сучасної культурології не просто їх розуміння й осмислення, а ґрунтовного дослідження закономірностей і механізмів трансформації мистецької творчості.

Огляд останніх публікацій. З моменту появи перших творів віртуального мистецтва робляться перші спроби його осмислення в аналітичних статтях та працях теоретиків сучасного мистецтва. В останні роки з'явилися численні публікації в інтернет-мережі, в яких автори порушують проблеми радикального художнього переосмислення відношення творчості і життя. Зокрема, Ю. Трач досліджує особливості трансформації творчості у

контексті розвитку технологій віртуальної реальності [6]. Слід також відзначити дослідження зарубіжних мистецтвознавців Ж. Беррі, Р. Гріна [9; 14], у яких прямо чи опосередковано розглядається статус мережевого мистецтва. В праці Дж. Сталлабраса «Інтернет-мистецтво: мережева колізія культури і комерції» [16] осмислюється діяльність сучасних мережевих художників.

Досліджуючи зміни, що відбулися в мистецтві під впливом цифрових технологій, Н. Маньковська констатує націленість актуального мистецтва на віртуалізацію арт-практик [1, 65-66]. В. Бичков стверджує, що «наростання» тенденції «дигітальної віртуалізації» в мистецтві набувають особливого значення і майбутнє мистецтва перебуває «у віртуальному світі мережевих просторів» [1, 139].

Спроби осмислення мистецтва інтернету (мультимедійного, мережевого мистецтва, чи нет-арту, як його називають в ряді публікацій) містяться також в працях Р. Мінаєва, Н. Букчін та О. Шульгіна [5; 10]. Ряд авторів розглядають мережеве мистецтво і пов'язані із ним проблеми конструювання віртуальної реальності з позицій естетики і мистецтвознавства [2]. З їхньої точки зору – це новий вид екранних мистецтв, поряд з телебаченням, комп'ютерними анімацією і спецефектами. Однак, у багатьох працях віртуальне мистецтво не є самостійним об'єктом вивчення, а виражається в якості супутньої, прикладної функції процесу розвитку комп'ютерних та комунікаційних технологій.

Отже, мета статті – дослідити трансформацію мистецьких практик під впливом віртуальної і доповненої реальності.

Виклад проблеми. Сьогодні відбуваються безпрецедентні зміни в сприйнятті та підходах до усталених форм мистецтва. З кожним роком змінюються художня творчість і теорія мистецтва, розвиваються його стилі, жанри і категорії, по суті, відбувається реконструкція мистецтва та його окремих видів. Хореографія, музика, драматичне мистецтво і кіномистецтво під впливом один одного створюють нові форми. Причина цього криється і в інтеграції віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) у художні твори, і в тому, що художнє мислення і сприйняття стають транскордонними завдяки впровадженню різноманітних інформаційних технологій в усі

сфери життєдіяльності сучасної людини. Наприклад, AR (augmented reality) трактується не просто як новий інструмент візуального мистецтва, а як новий етап його розвитку: якщо в XV–XVI ст. реальність зображувалася лише як один момент, а в XIX–XX ст. виникло серійне зображення реальності, то в XXI ст. почалося створення нової реальності. Іншими словами, AR – це мультимедійний інструмент, який доповнює вже існуючі види мистецтва [7]. Саме в синергії мистецтва і технологій багато дослідників вбачають майбутнє художності, оскільки пошук нових форм художніх творів може відбуватися не в площині традиційної креативності, а в межах експериментів використання технологій віртуальної і доповненої реальності [12].

Виразним прикладом застосування AR-технологій в сфері культури є проєкт Cuseum, результатом реалізації якого у 2018 році став додаток Hacking the Heist для музею Ізабелли Стюарт Гарднер (Бостон, США), який «повертав» вкрадені з музею 28 років тому картини Рембрандта. Варто лише встановити додаток, запустити його і навести камеру смартфона на стіну в музеї, де раніше знаходилися полотна, і побачити шедеври, які колись заповнювали тепер уже порожні рамки. Такий експеримент привернув увагу відвідувачів з усього світу, які навіть і не підозрювали про пограбування, або не знали, як виглядали викрадені роботи. Таким чином за допомогою AR-технологій відбувається накладання візуального контенту на реальний світ.

Щоправда, варто відзначити, що поки навряд чи можна назвати хоч один загальновизнаний VR-шедевр, але все більша кількість художників експериментують з цим напрямом. Часто віртуальна реальність використовується як інструмент, що дає змогу реалізувати в новій якості вже існуючі твори. Крім того, створення VR-творів є технічно складним і доволі витратним процесом, тому цим займаються великі фірми. За кордоном їх багато, в тому числі є чимало організацій, які підтримують саме сферу мистецтва. До них відноситься, наприклад, Acute Art, що реалізувала проєкти виставки «VR: нові закони мистецтва». Acute Art співпрацює з провідними сучасними художниками світу, забезпечуючи доступ до передових технологій, які уможливають втілення творчого бачення в нових цифрових середовищах, включаючи віртуальну, доповнену і змішану реальності. Кураторська лабораторія Acute Art

(<https://acuteart.com/>) приваблює, як правило, вже відомих художників для створення концепції майбутнього твору, а далі, за свій рахунок, вони здійснюють розробку та виконання проекту. В січні 2021 року Acute Art і Dazed Media об'єднали свої зусилля, щоб представити Unreal City – найбільший у Лондоні публічний фестиваль AR-мистецтва, на якому були представлені 36 скульптур, організований у вигляді пішохідної екскурсії по Темзі. Але у зв'язку із світовою ізоляцією, спричиненою поширенням COVID-2019, і популярністю виставки в Лондоні і Великобританії, Acute Art і Dazed Media зроблять ці твори мистецтва доступними для глядачів у всьому світі. Варто лише завантажити арт-додаток безкоштовної акції Acute Art та, не виходячи з дому, за допомогою смартфона подивитись твори мистецтва з доповненою реальністю найвідоміших художників світу. Також додаток Acute Art можна використати, щоб розмістити і власний твір мистецтва [4].

У лютому 2021 року Центр сучасного мистецтва UCCA в Пекіні провів спеціальну виставку «Міраж: сучасне мистецтво в доповненій реальності», організовану у співпраці з Acute Art та куратором Даніелем Бірнбаумом. Ця виставка є першим великим інституційним проектом. Як середовище, AR кидає виклик упередженням уявленням про мистецтво і про те, як його можна побачити, стираючи усталені ієрархії і пропонуючи нові можливості для демократизації глядацької аудиторії. Виставка відбулася не просто без художників, а й без фізичної відправки на виставку їх робіт, що в умовах пандемії і закритих кордонів світу стало черговим наочним прикладом трансформації сучасного мистецтва.

AR / VR-арт – це новий рівень людських можливостей. Причому якщо AR тільки вносить окремі штучні елементи в сприйняття реального світу, то VR повністю відокремлює від навколишньої реальності і дає змогу конструювати нові штучні світи, які не обмежуються нічим, крім фантазії творця. Це максимальний вихід за межі й одночасно – вхід у новий вимір. Це нова інтеграція в сучасне мистецтво, яке стало ще більш цікавим, незвичайним і вражаючим. Крім того, виникло нове явище – соціальне мистецтво. Тепер художники можуть не просто малювати у VR, а робити це разом із іншими художниками, наприклад, завдяки проекту MPVR, який став першим інструментом для

створення арту, де реалізована спільна функціональність. Причому це рішення підходить не лише для художників, а й для скульпторів. Одразу чотири людини можуть малювати і ліпити одночасно, тобто, незалежно від того, де вони знаходяться, можна створювати 3D-контент разом у реальному часі. Творці можуть працювати над проектом, обмінюватися ідеями, підтримувати зворотний зв'язок у режимі реального часу або проводити заняття з 3D-моделювання у віртуальній реальності. Сьогодні VR-технології активно розвиваються і віртуальна реальність вже не сприймається виключно як розвага. Але чи стане VR напрямом у мистецтві, чи будуть сформовані її власні художні закони – покаже час.

AR-, VR-технології продовжують активно розвиватися, пропонуючи нові можливості та інструменти. Так, під час пандемії виникли сервіси доповненої реальності для продажу творів мистецтва. Художники Себастьян Еррасуріс, Зандер Екблад створили сервіс – самопублікаційну платформу, на якій можна виставляти і продавати свої роботи в доповненій реальності (AR). Цифрова платформа дає змогу завантажувати роботи, створювати AR-виставки і відправляти посилання своїм клієнтам для візуалізації мистецтва в їх власних будинках. Колекціонери відкривають посилання і бачать творіння в натуральну величину в додатку доповненої реальності. Таким чином пандемія відкрила нову хвилю творчого самовираження і це може бути початком нового світу мистецтва. Також є, наприклад, такі групи, як Virtual Painting або Virtual Animation, де творці можуть ділитися своїм досвідом і публікувати свої роботи, створені за допомогою VR.

В Україні у містах Києві та Харкові у 2019 році в Центрі сучасного мистецтва відбувся фестиваль мистецтва та віртуальної реальності «Frontier. VR Art Festival», де були представлені об'єкти мистецтва у віртуальній та доповненій реальності, відбулися презентації реальних арт-об'єктів українських митців. Також на виставці можна було побачити експозиції, інтегровані в місто та публічні простори за допомогою AR. Це шість арт-об'єктів, локації яких у Києві знаходяться навпроти Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, на бульварі Тараса Шевченка, у сквері на Либідській площі, на Печерську неподалік пам'ятника Пилипу Орлику та на одному з пустирів Троєщини. До

створення експозицій було залучено 25 українських художників, серед яких: Олексій Золотарьов, Ілля Новгородов, Артем Волокітін, Костянтин Зоркін, Влас Белов, Петро Гронський та інші. Експозиції в місті доступні в будь-який час з QR-кодом, що є на локаціях, та додатком, доступним до завантаження на сайті frontierfest.com.ua.

Прикладом інсталяцій в доповненій реальності є також монументальний стріт-арт над Держпромом у Харкові, який став одним із жанрів сучасного монументального мистецтва з назвою Transmonumentalism. Йдеться про монумент “Love” у доповненій реальності, головний меседж якого: «Коли ми дивимося на реальний світ, то не бачимо любов, але вона є».

Одним із прикладів social art проєктів є KIDS VR-TOWN – адаптація дітей з аутичним спектром. Цей проєкт був реалізований у 2018 році в Києві у ТРЦ «Dream Town» за рахунок фінансової допомоги з боку самих батьків на платформі X Reality Port. Протягом п'яти тижнів під кураторством творців проєкту діти створювали проєкт VR-Town, інтегрований в інтерактивну карту, в яку можна зайти з будь-якої точки світу і прогулятися по місту, створеному дітьми. Також центром X Reality Port розроблено ряд курсів та майстер-класів з мистецтва у віртуальній реальності, на яких можна отримати досвід зі створення витвору віртуального мистецтва в спеціальних програмах Blocks та Tilt Brush та за допомогою VR-обладнання.

Українські митці, які безпосередньо працюють з віртуальною реальністю, зазначають, що віртуальне мистецтво має свої і переваги і недоліки. Зокрема, якісний VR – це завжди дорого, оскільки якісна анімація та програмування є дорогішими, тому VR-творцям варто освоювати нові технології для роботи у VR або шукати підтримку у вигляді грантів й спонсорів. Разом із тим, віртуальне мистецтво є новим середовищем, яке постійно розвивається, і з ним цікаво працювати. VR дає можливість проєктувати об'єкти у реальному масштабі без витрати на це реальних матеріалів, тобто можна повністю спроектувати простір, або ж скульптуру чи декор, для оптимізації подальшої роботи вже з матеріалом. Також це можливість залишитися із собою наодинці, що є важливим для творчої особистості, подивитися на багато речей по-новому, синтезувати абсолютно нову мову для самовираження, для комунікації у створенні того чи іншого проєкту. Віртуальне мистецтво

– це ще не заангажоване середовище, а, отже, в амбітних художників є шанс продемонструвати світу своє мистецтво розумно і відносно недорого за допомогою сучасних технологій. Вибудовується нова система, нові інструменти артринку і, відповідно, художникам, які в перспективі хочуть експериментувати з VR-середовищем, потрібно якомога швидше освоювати сучасні технології, адже це нові виклики своїй фантазії й пластичній ерудованості. Однак, варто звернути увагу, що для ефективного інтегрування технологій віртуальної і доповненої реальностей в мистецькі проєкти потрібно врахувати деякі важливі моменти та підібрати необхідне технічне рішення. Наприклад, проєкт із застосуванням технологій доповненої реальності складається з двох компонентів: 1) вміст, який користувач бачить у повній реальності; 2) платформа, за допомогою якої користувач відтворює вміст. Сьогодні вже є платформи технічних рішень, в яких оптимально інтегрований той чи інший AR-проєкт:

– ARLOOPA & LIVE PORTRAIT – це безкоштовні, готові мобільні додатки з доповненою реальністю, які надають можливість швидко, мобільно та оптимально за бюджетом розмістити AR-контент на продукцію;

– CUSTOM APP. AR / VR мобільний додаток розробляється «під ключ» персонально для клієнта, згідно з технічним завданням та ідеєю проєкту. Після чого розміщується в App Store і Google Play від аккаунта замовника. Його функції: реальна фізична 3D-візуалізація об'єкту за формою, розміром, кольором; маркерна система розпізнавання контенту (2D/3D-контент «оживає» при наведенні на зображення); розпізнавання контенту по геотаргетингу (2D/3D-контент «оживає» в певній геоточці);

– WEB AR (ARCORE, ARKIT) – технологія, яка дає змогу показувати контент доповненої реальності в браузері. Основна цінність цього технічного рішення в тому, що користувачеві не потрібно встановлювати мобільний додаток, щоб скористатися доповненою реальністю. AR-модуль інтегрується у веб-сайт бренда, за рахунок чого дає можливість користувачам отримувати доступ до контенту з будь-якого мобільного пристрою з веб-браузера;

– AR MIRROR (Hero Mirror) – це окремий бокс доповненої реальності, який перетворює взаємодію людей з цифровими

персонажами на фото або відеоматеріал. «Дзеркало» доповненої реальності дає можливість користувачам зустрічатися і взаємодіяти із зірками або анімованими персонажами за допомогою абсолютно унікального занурення;

– VFX (Visual Effects. Візуальні ефекти). Це все те, що важко або неможливо відзняти наживо і може бути досягнуто тільки за допомогою поєднання реальної відеозйомки з об'єктами і створеними 3D-ефектами за допомогою комп'ютерної графіки. Іншими словами, це доповнена реальність у відеоролику. Це технічне рішення припускає виключно роботу над 3D-моделінгом та анімацією разом з уже відзнятим контентом. Фінальним продуктом є відео з ефектами доповненої реальності.

Загалом проекти із застосуванням технології віртуальної реальності складаються з двох компонентів: контент (віртуальний світ), який користувач бачить у віртуальній реальності і з об'єктами якого взаємодіє, та устаткування, за допомогою якого користувач занурюється у віртуальний світ. Існують такі технічні рішення, в які оптимально інтегрується той чи інший VR-проект. Йдеться про відео 360, VR-симуляцію та VR-event.

ВІДЕО 360. Для візуального занурення споживача у віртуальний світ, відмінним інструментом є створення відеоконтенту 360 за допомогою відеозйомки спеціальними камерами 360 або шляхом 3D-відтворення віртуального світу. Контент 360 має призначений для перегляду відео – без додаткової взаємодії із віртуальними об'єктами. Ключовою метою цього рішення є повне візуальне занурення глядача в створений VR-контент.

VR-СИМУЛЯЦІЯ. Це технічне рішення припускає, крім перегляду VR-контенту, взаємодію із елементами віртуального світу. Це програмний продукт у віртуальній реальності, за допомогою якого користувач стає повноцінною частиною створеного світу, що досягається шляхом створення віртуального 3D-середовища та алгоритмів його програмування згідно із сценарієм. Ключовою метою цього рішення є візуально занурення споживача у VR-середовище і надання йому можливості в ній функціонувати.

VR EVENT. Проведення онлайн-заходів (VR Event) стало справжнім трендом у 2020 році. Мета організаторів – зберегти і передати атмосферу події гостям, які перебувають за

сотні кілометрів один від одного. Під кожен захід створюється своя віртуальна локація, кожному гостю прикріплюється свій 3D-аватар, коли вони збираються в VR-локації. Люди спілкуються один із одним, слухають спікера, ставлять йому запитання в реальному часі. Проведення заходів у віртуальній реальності дає змогу на 70% повторити механіки оффлайн-івенту. Прикладом є організація у липні 2020 року першого в СНД концерту у віртуальній реальності популярного українського виконавця Олега Винника (<https://adv.ua/augmented-reality/>).

Сьогодні елемент інтерактивності і принаймні ілюзії вибору викликає у споживача художнього твору більший інтерес, ніж традиційні форми [13]. Завдяки ефекту присутності та/або доповнень реальності виникає розширення сприйняття і залучення [8], – для творчих людей це може бути хорошою можливістю не тільки реконструювати усталені форми мистецтва, а й залучати аудиторію, більш вмотивовану, ніж раніше [15]. Разом із тим, пошук нових форм художності кидає виклик і комп'ютерним технологіям [11], розробники яких експериментують із комп'ютерними арт-системами, орієнтованими на синтез технічного в творчих процесах [12]. Безперечно, впровадження таких технологій змінить сучасне мистецтво. Варто очікувати, що інтеграція доповненої і віртуальної реальності в художні твори триватиме й надалі: виникатимуть нові і одночасно, змінюватимуться усталені форми мистецтва. Також важливою проблемою залишається той факт, що майже всі представники творчих професій – гуманітарії. Використання в своїй творчості інноваційних інструментів ставить перед ними необхідність вивчення технічних аспектів комп'ютерних систем. У разі неволодіння необхідними знаннями автор твору стає швидше ідейним натхненником, ніж його творцем [17].

Наукова новизна одержаних результатів полягає в аналізі сутності трансформації мистецьких практик під впливом віртуальної і доповненої реальності, зокрема введено в науковий обіг дані про мистецькі проекти із застосуванням інноваційних технологій доповненої і змішаної реальності як виразний приклад інтеграції останніх в мистецтво. Транскордонність розглядається з двох точок зору – конвергентності мистецтва і його реконструкції. Втілення проєктів з використанням технології AR та VR у даний

момент неможливо без відповідного матеріально-технічного забезпечення та навичок комп'ютерних технологій. Опосередкованість трансляції та сприйняття культурного досвіду цифровими пристроями визначають новий технологічний формат інкультурації особистості.

Висновки. Сьогодні серед усіх видів людської творчості найбільш динамічно реагує на суспільні зміни, спричинені активним впровадженням інформаційних технологій, саме мистецтво. Отже, сьогодні в мистецтво активно інтегруються технології віртуальної і доповненої реальності. Подальша реконструкція та конвергентність художніх форм триватиме разом із технічним розвитком, що ставить перед творцями віртуального мистецтва проблему відсутності відповідної матеріально-технічної бази та відповідного навчання в цьому напрямі. Відмінністю віртуального мистецтва від інших різновидів художньої діяльності з використанням комп'ютерних технологій полягає в тому, що його основа – не репрезентація, а комунікація. Відтак, численні творчі проекти, реалізовані з допомогою доповненої і змішаної реальності, демонструють активне використання технологій у мистецтві, у процесі створення кінофільму, віртуальних виставок та ін. Подібні проекти сприяють пошуку нових шляхів і векторів трансформації традиційних форм мистецтва, демонструючи готовність молодого покоління до зміни орієнтирів і розвитку нових форм мистецтва. Оскільки віртуальне мистецтво є досить новою сферою художньої практики в мистецтвознавстві та в культурі, ще до кінця не склалися методи його опису, аналізу та інтерпретації. Віртуальне мистецтво – це нова форма художнього самовираження, тому й надалі потрібно досліджувати феномен віртуального мистецтва та приділяти належну увагу питанню класифікації і типології віртуального мистецтва, а також методам на принципах збереження VR-творів і доступу до них, визначенню інструментальних засобів віртуального мистецтва як специфічних способів художньої виразності.

Література

1. Бычков В.В. Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов. М., 2009. 212с.
2. Гурулев И. В. Типология и художественные стратегии сетевого искусства: 1994-2004 : дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения : 24.00.01. Москва, 2005. 348 с.
3. Каримов А.Ф. Цифровое искусство и сферы его применения // Научный альманах. 2018. № 4-2 (42) С. 257–260. DOI: 10.17117/na.2018.04.02.257.
4. Карышева А. VR: новые законы искусства // Точка Art. Интернет-журнал об искусстве и культуре, 2019. URL: <https://magazineart.art/exhibition/vr-novye-zakony-iskusstva/> (дата звернення: 25.04.2021).
5. Минаев Р. Интернет как гетто. 2008. URL : <http://os.colta.ru/art/projects/132/details/2015/> (дата обращения : 27.04.2021).
6. Трач Ю.В. Трансформація творчості у контексті розвитку технологій віртуальної реальності // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С. 44-48.
7. Aceti L. When Moving Images Become Alive! // Leonardo Electronic Almanac. 2013. Vol.19, No.3, P.8-11.
8. Bendor R., D. Maggs, R. Peake, J. Robinson, and S. Williams. The imaginary worlds of sustainability: observations from an interactive art installation // Ecology and Society. 2017. Vol. 22(2):17. <https://doi.org/10.5751/ES-09240-220217>.
9. Berry J. The Thematics of Site-Specific Art on the Net. 2001. URL : http://www.metamute.org/sites/www.metamute.org/files/thesis_final_0.doc (date of treatment : 27.04.2021).
10. Bookchin N., Shulgin A. Introduction to net.art (1994-1999). URL : <http://www.easylife.org/netart/> (date of treatment : 27.04.2021).
11. Di Serio A., Blanca Ibáñez M., Delgado Kloos C. Impact of an augmented reality system on students' motivation for a visual art course // Computers & Education. 2013. Vol. 68, P. 586-596.
12. Edmonds E., Bilda Z., Muller L. Artist, evaluator and curator: three viewpoints on interactive art, evaluation and audience experience // Digital Creativity, 2009, 20:3, P. 141-151.
13. Gladding S. The Creative Arts in Counselling. Alexandria, VA: American Counselling Association. 2016. DOI:10.1002/9781119291961.
14. Greene R. Internet Art. London, New York : Thames&Hudson, 2004. 224 p.
15. Jackson T. Motivating sustainable consumption: a review of evidence on consumer behaviour and behavioural change. Report to the Sustainable Development Research Network. University of Surrey, Centre for Environmental Strategy, Guildford, Surrey, UK. 2005. 154 p.
16. Stallabrass J. Internet Art: The online clash of culture and commerce. London: Tate Publishing, 2003. 165 p.
17. Van den Akker, Chiel, and Susan Legêne, editors. Museums in a Digital Culture: How Art and Heritage Became Meaningful. Amsterdam University Press, 2016. URL: www.jstor.org/stable/j.ctt1s475tm. (date of treatment : 27.04.2021).

References

1. Byichkov, V.V. (2009). Trialogue: Conversation Two on the Philosophy of Art in Different Dimensions. [in Russian].
2. Gurulev, I. V. (2005). Typology and artistic strategies of network art: 1994-2004. [in Russian].
3. Karimov, A.F. (2018). Digital art and its applications. [in Russian].
4. Karyisheva, A. (2019). VR: new laws of art. Retrieved from: <https://magazineart.art/exhibition/vr-novye-zakony-iskusstva/> [in Russian].
5. Minaev, R. (2008). The Internet is like a ghetto. Retrieved from: <http://os.colta.ru/art/projects/132/details/2015/> [in Russian].
6. Trach, Yu.V. (2017). Transformation of creativity in the context of the development of virtual reality technologies. [in Ukrainian].
7. Aceti, L. (2013). When Moving Images Become Alive! Leonardo Electronic Almanac [in English].
8. Bendor, R., D. Maggs, R. Peake, J. Robinson, and S. Williams. (2017). The imaginary worlds of sustainability: observations from an interactive art installation. Ecology and Society. <https://doi.org/10.5751/ES-09240-220217>. [in English].
9. Berry, J. (2001). The Thematics of Site-Specific Art on the Net. Retrieved from: http://www.metamute.org/sites/www.metamute.org/files/thesis_final_0.doc. [in English].
10. Bookchin N., Shulgin A. Introduction to net.art (1994-1999). Retrieved from: <http://www.easylife.org/netart/>. [in English].
11. Di Serio, A., Blanca Ibáñez M., Delgado Kloos C. (2013). Impact of an augmented reality system on students' motivation for a visual art course. Computers & Education. [in English].
12. Edmonds, E., Bilda Z., Muller, L. (2009). Artist, evaluator and curator: three viewpoints on interactive art, evaluation and audience experience. Digital Creativity. [in English].
13. Gladding, S. (2016). The Creative Arts in Counselling. Alexandria, VA: American Counselling Association. doi:10.1002/9781119291961. [in English].
14. Greene, R. (2004). Internet Art. London. New York : Thames&Hudson. [in English].
15. Jackson, T. (2005). Motivating sustainable consumption: a review of evidence on consumer behaviour and behavioural change. Report to the Sustainable Development Research Network. University of Surrey, Centre for Environmental Strategy, Guildford, Surrey UK. [in English].
16. Stallabrass, J. (2003). Internet Art: The online clash of culture and commerce. London: Tate Publishing. [in English].
17. Van den Akker, Chiel, and Susan Legêne, editors. (2016). Museums in a Digital Culture: How Art and Heritage Became Meaningful. Amsterdam University Press. Retrieved from : www.jstor.org/stable/j.ctt1s475tm. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 08.02.2021
Отримано після доопрацювання 02.03.2021
Прийнято до друку 05.03.2021*

УДК 004.946

Цитування:

Гавеля О. М. Взаємодія обдарованої особистості з художньою культурою в умовах функціонування відкритих освітніх та культурних систем: експертний аналіз. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 17-23.

Havelia Oksana,

Ph.D., Associate Professor, Associate Professor of the Department of Humanities, National Academy of Culture and Arts Management
ORCID: <https://orcid.org/000-0002-7871-6813>
o.gavelya@ukr.net

Havelia O. (2021). Interaction of gifted personality with artistic culture within the conditions of open educational and cultural systems: expert analysis. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 17-23 [in Ukrainian].

INTERACTION OF GIFTED PERSONALITY WITH ARTISTIC CULTURE WITHIN THE CONDITIONS OF OPEN EDUCATIONAL AND CULTURAL SYSTEMS: EXPERT ANALYSIS

The purpose of the article is to analyze the opportunities and prospects for the development of open educational and cultural systems in Ukraine, aimed at meeting the special cultural needs of gifted individuals. **The methodology** of the research is general scientific principles of systematization and generalization of the researched problem, as well as interdisciplinary approach, which allows to study the problem with wide involvement of scientific achievements from different fields of knowledge, including culturology, art history, theory and practice. socio-cultural activities. Methods of questionnaires, surveys and expert analysis of written documents and video courses revealed the peculiarities of the development of open educational and cultural systems. **The scientific novelty** of the study is to identify the features of the interaction of a gifted person with artistic culture, opportunities to activate its creative forces and intellectual abilities by engaging in open resources of education and culture. During the research, students of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts (Kyiv) were involved in working on the platforms "Coursera" and "Prometeus", after which their written feedback was analyzed. A survey of managers and specialists (hereinafter referred to as experts) working in the field of management, planning and development of artistic culture in Ukraine (2,100 respondent experts) was also conducted. The article presents the results of a study of the patterns of functioning of art (past, present and future) in the context of its impact on the cultural development of a gifted person; the possibilities of using the potential of open educational and cultural systems in order to meet the special cultural needs of a gifted person are analyzed. **Conclusions.** The results of the research work showed that in the process of interaction of a gifted person with art, there are certain problems in activating his creative forces and intellectual abilities, due to limited access to many types of artistic and creative activities in reality during quarantine. To this end, it is necessary to use the potential of open educational and cultural systems online, which contributes to the internalization and exteriorization of cultural values, meeting the cultural and artistic needs of the gifted individual in the structure of his professional activities and daily life; allows to more actively involve the young generation of Ukraine in virtual creativity, artistic design and modeling.

Key words: axiosphere, open educational and cultural systems, gifted personality, expert analysis, functions of art, virtual creativity, art projects, self-identification of personality.

Гавеля Оксана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Взаємодія обдарованої особистості з художньою культурою в умовах функціонування відкритих освітніх та культурних систем: експертний аналіз

Мета роботи – проаналізувати можливості і перспективи розвитку відкритих освітніх і культурних систем в Україні, спрямованих на забезпечення особливих культурних потреб обдарованої особистості. **Методологічною основою** дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, а також міждисциплінарний підхід, який дозволяє вивчити проблему з широким залученням наукових доробків із різних галузей знання, зокрема з культурології, мистецтвознавства, теорії та практики соціокультурної діяльності. Методи анкетування, опитування та експертного аналізу письмових документів та відео курсів дозволили виявити особливості розвитку відкритих освітніх і культурних систем. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні особливостей взаємодії обдарованої особистості з

художньою культурою, можливостей активізації її творчих сил та інтелектуальних здібностей шляхом залучення до відкритих ресурсів освіти і культури. В процесі дослідження студенти НАКККиМ (м. Київ) залучалися до роботи на платформах «Coursera» та «Prometeus», після чого було проаналізовано їх письмові відгуки. Також було проведено анкетування керівників і спеціалістів (далі – експертів), які працюють у сфері управління, планування і розвитку художньої культури в Україні (2100 респондентів-експертів). У статті викладено результати дослідження закономірностей функціонування мистецтва (в минулому, сучасному і майбутньому) в контексті його впливу на культурний розвиток обдарованої особистості; проаналізовано можливості використання потенціалу відкритих освітніх і культурних систем з метою забезпечення особливих культурних потреб обдарованої особистості. **Висновки.** Результати дослідницької роботи показали, що у процесі взаємодії обдарованої особистості з мистецтвом виявляються певні проблеми щодо активізації її творчих сил та інтелектуальних здібностей, через обмежений доступ до багатьох видів художньо-творчої діяльності в режимі реальності в період карантину. З цією метою необхідно використовувати потенціал відкритих освітніх і культурних систем в режимі онлайн, що сприяє інтеріоризації та екстеріоризації культурних цінностей, задоволенню культурних і художніх потреб обдарованої особистості в структурі її професійної діяльності та повсякденності; дозволяє активніше долучати молоде покоління України до віртуальної творчості, художнього конструювання та моделювання.

Ключові слова: аксіосфера, відкриті освітні і культурні системи, обдарована особистість, експертний аналіз, функції мистецтва, віртуальна творчість, мистецькі проекти, самоідентифікація особистості.

The powerful development of multimedia and Internet technologies has aroused the interest of the young generation of Ukrainians in virtual creativity, design and modeling skills. Due to the informatization of Ukrainian society, consumers have access to quality social and cultural services. The emergence of open educational systems has helped to meet the particular cultural needs of the gifted individual. Modern Ukrainians have the opportunity to register on educational websites, and with this help to listen to lectures of the most famous professors from different countries of the world, to increase their professional level, to communicate on topical topics on-line. Thanks to the development of open educational systems, unique applications of any complexity are available to users.

In this context, the issue of the use of open educational systems to promote the intellectual and creative development of gifted personality in the process of its interaction with art is actualized.

Art culture is one of the spheres of culture whose task is to reflect the reality and the inner world of man in concrete and sensual images. The main approach to the study of the role and place of open educational systems in the development of intelligence and the creative potential of the gifted person in the process of its interaction with art and the internalization of its cultural values was chosen object-axiological (value).

Our research focus has been on the analysis of the functions that art performs in society. Some of them are more determined by the internal laws of art, while others by the conditions of its functioning in society: the products, the results of artistic activities that have been embodied in the achievements of culture, and the possibilities of their internalization. With the use of open educational systems in modern society, the possibilities of realization of various functions of

art and their influence on the individual are greatly expanded.

It is noteworthy that the intellectual and creative components of giftedness are devoted to the work of many Ukrainian and foreign scholars: N. Belskaya, D. Bogoyavlenskaya, E. Gong, O. Zagrebel'na, O. Kulchytska, R. Milgrem, K. Perlet, N. Polihun, V. Sierwald, B. Teplov K. Heller and others [2; 3; 5; 7; 9; 10; 12; 14]. These works testify that the intellectual and creative activity of a person is decisive in determining the fact of giftedness.

In F. Vlasenko's work it is proved that the success of a person directly depends on the development of such traits and qualities as professionalism, creativity, creative activity, responsibility, spirituality [4].

The Dutch historian and philosopher J. Hazing argues for a link between the state of society and the development of values of musical art, whose system has evolved in different ways, depending on the time and place of their origin [13].

In our opinion, the issue of the expanded access of modern people to the arts, in the context of active use of open educational systems, needs special attention. After all, the self-identification of a gifted person influences the requirements that it presents to art education, as well as to those information systems that are able to provide its special cultural needs.

Psychophysiological formations of gifted personality are determined by complexity and high organization. This allows her to interact selectively and actively with the world of culture, exerting a transformative influence on it.

Gifted personality has a developed intuition, endowed with the ability to think outside the box; her individual intelligence is manifested through her personal and integral faculties,

manifested by her high competence, talent and wisdom. It is capable of awareness, variability in ways of thinking, the creation of new categories, which is an important factor in enriching human culture, the formation of new cultural values.

The gifted person is able to make connections, build a system of new relationships between elements and characters of the cultural space, summarize existing and receive new information on this basis. Guided by basic values, the gifted person strives to expand their boundaries, determine their place in the world and time; capable of penetrating the essence of things at a dynamic, semantic and structural level of complexity; successfully interprets, represents and actualizes traditional cultural values in the context of contemporary cultural practice.

It is able to construct new cultural worlds and immerse itself in counterfactual, alternative reality; symbolically and more holistically reproduce reality, project the future; seeks to achieve morality and high spiritual development by limiting one's selfish needs, developing highly intellectual behavior, observing universal ethical norms, mastering the spiritual experience of past generations, one's own spiritual growth.

Guided by visions and predictions, the intellect and intuition of the gifted person are actively collaborating, aiming to creatively transform the world.

These provisions form the basis for the formation of a cultural understanding of the creative, intellectual and activity basis of self-identification of the gifted person, which determine the positive prerequisites for the internalization and exteriorization of cultural values, moral and spiritual development of man, multiplying the achievements of the culture of modern society. Taking into account the features of self-identification of the gifted person allows scientists to identify new directions of development of open educational systems.

The term "open educational resources" is used as a general name for all means of education to which access is fully open (due to the availability of a free license, or their transfer to the public domain). With the help of modern information and communication technologies, global access to educational resources is created, which is a rather complex social system. This ensures a continuous process of cognition and development of a gifted person.

Every year, modern culture becomes an increasingly open system capable of responding quickly to individual and group educational and cultural needs and demands of the young generation of Ukraine in the face of changing socio-economic situations. In particular, this

applies to the integrated open cultural resource - the electronic library "Culture of Ukraine", created on the basis of the National Library of Ukraine named after Yaroslav Mudryi (according to the Order of the Ministry of Culture of Ukraine from "29" November 2011 №1094/0/16-1). The course has a single platform, which involves libraries, museums and other cultural institutions, as well as individual authors. Thanks to the openness of such a cultural and information resource, its participants can be any cultural institutions, public organizations and other institutions that support the concept of electronic library "Culture of Ukraine" [6].

The most popular among Ukrainians are open educational systems "Coursera", "UNESCO" and "Prometeus" [8; 11; 16]. In particular, Coursera cooperates with more than 200 leading universities and companies around the world. In 2020 - 2021, when quarantine was introduced in most regions of Ukraine (in the context of the COVID-19), students of many universities in Ukraine became students of cultural courses and participants in cultural and educational programs offered by various open educational and cultural systems for free.

As an experiment, in the second half of the 2020 and 2021 academic years (during the introduction of quarantine in the city of Kyiv), students of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts were involved in working on the Coursera and Prometeus platforms. The purpose of the study is to identify opportunities and prospects for the development of open educational systems in Ukraine, aimed at meeting the special educational and cultural needs of gifted individuals.

Applicants have written many positive reviews about their work on these educational platforms. For example, a third-year student majoring in "Musical Arts" D. Kotok said that he chose an online course on the platform «Coursera» on the topic: "Positive Psychology". This course presented the invaluable knowledge of the American Psychological Association. Positive psychology is a special psychological field that studies the positive aspects of the human psyche. The basis for the emergence of this trend was humanistic psychology and the ideas of its supporters – K. Rogers, A. Maslow, G. Allport and others. M. Seligman, as the founder of positive psychology, was convinced that man should not be a victim of circumstances, but the creator of his life. Among the followers of positive psychology: D. Heide, D. Gilbert, A. Bandura, C. Snyder, E. Ender and others. The books of these authors became bestsellers and gained immense popularity. M. Seligman

emphasized that the most important importance of psychology is the ability to inspire people, direct them to creativity, to achieve new goals, give them hope and faith in the best. Based on this, he pointed out the importance of social institutions that help develop a person and contribute to his happiness. These are, first, healthy local social communities, a comfortable environment in the workplace, free media, a healthy family, democracy. The positive traits of a person's character are also important. These include empathy, altruism, generosity, humor, forgiveness, the search for meaning in life, creativity, kindness, honesty, love, spirituality, wisdom, and others. M. Seligman pointed out the importance of positive emotions, individual feelings of happiness, constructive thoughts, fullness of vital energy, self-confidence, optimism, life satisfaction, etc. I consider this concept a golden home in the search for harmony, peace and positive mood in modern realities!"

A. Stepanenko, a third-year student majoring in Folk Choreography, chose the same online course on the «Coursera» platform. In a review of her online course, the student wrote: "My interest in this online psychology course was not accidental. I have always been interested in questions: knowledge of the human essence, the reasons for personal motivation of creative individuals, the peculiarities of their character. In this online course, I was primarily interested in the possibility of distance learning and diversity in approaches to education. The course consisted of 7 videos and 1 test. Throughout the training period, I felt the coherence of the team of professionals, and it gave me confidence in the correctness of my choice. After watching the video, I learned a lot of interesting things. For example: "What is the recipe for happiness?", "How is it measured?", "How to find it?" "What is happiness - in money, in love, or in professional success?" It turned out that a person's happiness depends on his positive thinking, which is a system of views on the world around him, based on the following basic concepts: the world is fair and there are no culprits; life must be in abundance; self-love is the basis of life; man himself is responsible for everything that happens to him; each individual, through his subconscious, gets access to the process of creating his life. With these techniques you can learn to "correctly" look at the world, describing events in a positive light. Thinking determines a person's destiny, and if your thoughts are positive, then happiness and health are guaranteed for you!"

K. Bereslavska, a third-year student majoring in Socio-Cultural Management, wrote in her review: "Thanks to such an international

platform as "Coursera", I was able to take a free introductory course on Introduction to Psychology. I learned about the fundamental psychological theories of Freud and Skinner. No less interesting were the classes on the development of personality, the influence of heredity and environment on individual differences. The final note of this wonderful course was a lecture on methods of measuring the level of happiness, on the study of factors that contribute to mental well-being. The whole course was accompanied by informative videos, which greatly simplified the learning process. Special thanks for the video format!"

S. Khorolets, a third-year student majoring in Performing Arts, wrote about an online course he took on the Prometheus platform on "5 Steps to Mental Health in a Pandemic." The lectures were given by K. Holzberg - child and family psychologist, president of the Association of Child Analytical Psychologists, expert consultant of the newspaper "Mirror of the Week", TV channels "1 + 1", "Inter", "Ukraine", "TVi", "Radio NV". S. Khorolets noted: "I chose this course, because for the first time in the history of mankind we faced a situation of total quarantine in all countries of the world. The coronavirus has paralyzed the normal life of all people without exception and proved that in the face of such challenges, we must unite while maintaining social distance. From K. Holzberg I learned: how to support relatives; how to make your life in self-isolation comfortable; how to get out of quarantine with a strong family. This course also helped me to understand my own psychological state. I received clear advice and life hacks to support myself and my family. The online course was quite clear, interesting and relevant for me, so I can recommend it to my classmates".

I. Dushko, a third-year student majoring in Performing Arts, wrote a review of her online course: "Introduction to Psychology" at the University of Wales (UK) on the "Coursera" platform: "I want to point out that I have problem with taking the course, as the test part of the course was entirely in English. A translation was offered for the video. In general, the information was quite clear and accessible. The facts and theories are well argued, leaving some room for natural doubt and self-understanding of the information provided. Lectures, materials and tests were well organized, visual images were actively used. I believe that this course has great prospects, because it gives students the opportunity to join the study at a convenient time for them, independently change the order of studying topics, visually and associatively consolidate educational material, quickly check

the quality of acquired knowledge.

The analysis of 93 responses provided by the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts third-year students allows us to conclude that the online resources of open educational and cultural domestic and international systems are able to fully meet their educational and professional needs. The main problem of such online learning is the need for language adaptation of courses (provided by educational and cultural institutions located in other countries) for higher education in Ukraine. The second problem is the need to balance and balance thoughts and images. Modern education and culture are becoming more visual, and therefore - closer to the understanding of students of education image. Thus, imagery and the development of creative imagination in open educational and cultural systems today are of particular importance.

Comprehensive human interaction with artistic culture involves the consumption of art products, assimilation, creation and distribution. Accordingly, artistic culture comprises three main blocks: creation of artistic culture products, distribution and assimilation of them (internalization).

There is an obvious need to develop scientific approaches to the use of open educational systems in the process of distribution and assimilation (internalization) of gifted personality products of artistic culture, as well as to create the conditions for artistic and creative activity of the young generation of Ukrainians, taking into account trends in the development of contemporary art.

Ukrainian children and adolescents are growing interest in their own development in the IT field. Given this need, the Kiev Polytechnic University (KPI) developed a unique program for the education of school-age children. They are taught to design computer programs, create websites, work with a 3-D printer. During the quarantine period, free online programming lessons were developed by professionals in the IT field for middle school children. Also, at the KPI Programming School, young people can learn programming, computer game writing, cartoon making, which empowers them to meet their scientific and artistic needs.

There are free open educational platforms in Ukraine that help to satisfy the artistic interests and needs of the individual. For example, on the Wisecow platform (100 minutes) there are video panels: "100 years of Ukrainian art in 100 minutes" (Alisa Lozhkina, curator of the "Art Arsenal" reads); "100 Years of Ukrainian Cinema in 100 Minutes"; "Ukrainian Cinema in Names:

The Poetics of Realism and Underground"; "100 Years of Ukrainian Literature in 100 Minutes"; Strong Literature; "100 Years of World Photography in 100 Minutes"; "Female Names in Art"; "Johann George Pinzel: the inevitable drama of being"; "100 Years of World Fashion in 100 Minutes"; "The Hollywood Renaissance" (20 lectures) [15].

In the expanded form, the "chain" of the process of creating artistic culture is as follows:

- involvement of creators of artistic culture and television products (artists, directors, screenwriters, choreographers, designers, choirmasters, art critics, critics, etc.) in the process of creating artistic culture;
- artistic creativity (individual and group);
- use of organizational infrastructure (creative associations and organizations for placing orders and selling artistic products);
- attraction of material infrastructure (production and demonstration sites);
- activities of institutes for creation and replication of products of artistic culture (creative unions, publishing houses, film studios, etc.);
- the process of creating art products (paintings, architectural structures, vocal and choral works, choreographic productions, feature films, television shows, television series, shows, documentaries, etc.), technical aesthetics and design;
- activities of institutes of distribution, preservation and restoration of products of artistic culture and artistic heritage (libraries, museums, theaters, restoration workshops, etc.);
- art education and advanced training;
- activities of institutes and channels of propaganda of art, aesthetic education and education (advertising, mass media, Internet, art criticism, scientific art, etc.), which influence the formation of consciousness and outlook of the modern person;
- the process of assimilation of artistic values by consumers;
- the activities of institutes for the management of the development of artistic culture.

Open education systems have a special place in the dissemination of artistic and cultural heritage products to potential consumers. By engaging specialists as well as various channels of information, they are able to promote art, aesthetic education and education, which influences the process of internalization of artistic values by the gifted person and contributes to the satisfaction of his special cultural needs.

Such a list greatly expands the understanding of the possibilities of creating content for open art educators.

Art performs a number of functions in society, some of which are more determined by the internal laws of art, and others by the conditions of its functioning in society: cognition and development; moral education; activation of creative forces of personality; transfer and preservation of family values; rest and entertainment; ideological education, formation of active civic position; demonstration of cultural patterns of behavior in different situations of life; formation of an educational ideal; a culture of relationships and forging; formation of highly artistic needs of the individual; aesthetization of work and life; compensation for emotions and events that are lacking in real life; nurturing a sense of beauty; development of emotional sphere, ability to co-directing; intellectual abilities; imagination, fantasy and sensations (figurative color and spatial imagination, sense of pitch, coordination of movements, etc.); realization of personality's artistic abilities; development of virtual creativity, designing and modeling skills.

In order to identify the peculiarities of the interaction of the gifted person with the arts, as well as to identify opportunities for the development of open educational systems in the specified field, we conducted a survey of managers and specialists (hereinafter experts) working in the field of management, planning and development of artistic culture in Ukraine: directors and teachers of aesthetic education schools, music schools, youth culture and leisure centers, music schools, circus colleges, museums and film networks, extracurricular educational institutions, creative members Ukraine's unions, managers and academics Culture and Art (2100 respondents experts).

Experts noted that 20 years ago in Ukraine there was limited access of all sections of the population to the artistic culture due to the lack of solvency of consumers of artistic services and the closure of a large number of state cultural institutions and institutions. The number of movie theaters decreased significantly. One-third of urban high school seniors and all rural high school seniors did not visit museums; 31.3% of small and medium-sized residents did not go to theaters; 35% did not use library services, 60.5% did not visit club facilities. Only 4.2% of their free time was spent on visiting cultural institutions. Such trends in the arts made one-third of the experts point out that there is a rather acute problem regarding the ability to meet the specific cultural needs of the gifted individual, to activate his creative forces of the individual in the past (20 years ago).

Contemporary art is experiencing new

problems related to the total dehumanization of the arts and the reduction of public funding in the field of culture. For adult artists, they are often forced to work on the specific orders of various commercial structures, thus limiting the freedom of individual creativity.

In contemporary art there are new problems of the dehumanization of art. 44.76% of experts point to the average level of activation of creative forces of personality, 25.71% to the lowest level. In their view, a market society involves the commercial exchange of activities, various products, consumer values. Such trends have penetrated the art sphere as well. Experts point out that not all Ukrainian citizens are able to meet their artistic and creative needs today due to high prices for cultural and artistic services. Many parents do not have the opportunity to pay for their gifted children's education in aesthetic education schools, art schools, paid art circles and art studios, leaving their artistic and creative potential as a person underdeveloped. Of course, this situation does not help to activate the creative forces of gifted children and young people. For adult artists, they are often forced to work on specific orders of various commercial structures, thus limiting the freedom of creativity.

Only 29.52% of those polled believe that this artistic function is fulfilled to the maximum. This is due to the fact that cultural and artistic workers find additional sources of funding, in particular through sponsorships, which make participation of gifted children and young people more accessible in aesthetic education schools, art schools, artistic circles and art studios and helps to activate the creative forces of the individual.

Experts predict that in the future specialists in the field of culture and art will have to learn to work in the conditions of final commercialization of Ukrainian culture. Activation of the creative forces of the personality by means of art will be at the maximum level (41.9%), with an average of 30.48%, and 27.62% of respondents predict a further aggravation of such problem.

Thus, experts point to the need to activate the creative forces of the individual by means of art. Open educational systems are able to meet the special cultural needs of the gifted individual by involving professionals working in aesthetic education, art schools, art circles and art studios, specialized music schools, and the like.

Література

1. ARTISTE URL:
http://www.artisteweb.org/index1.html (дата
звернення 17 травня 2019).
2. Бельская Н. А. Экспериментальное
исследование соотношения обучаемости,

интеллекта и креативности в структуре целостной когнитивно-поведенческой активности старшкласника. Інтелектуальна, академічна та творча обдарованість: спільне і відмінне: матеріали круглого столу, 20 січ. 2012 р. Київ : ТОВ «Інформаційні системи». 2012. С. 37–45.

3. Богоявленская Д. Б. Основные современные концепции творчества и одаренности. Москва : Молодая гвардия. 1997. 402 с.

4. Власенко Ф. П. Цінності інформаційного суспільства й розвиток сучасної особистості. Гуманітарний часопис. № 4. 2013. С. 56–63.

5. Загребельна О. О. Дослідження проявів інтелектуальної та творчої обдарованості: теоретичний аналіз. Обдарована дитина. 2008. № 8. С. 63.

6. Концепція нового інтегрованого ресурсу - електронної бібліотеки «Культура України». 2011. URL: <https://elib.nlu.org.ua/content.html?id=3> (дата звернення: 20 травня 2021).

7. Кульчицкая Е. И. Сирень одаренности в саду творчества. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2008. 316 с.

8. Coursera. URL: <https://play.google.com/store/apps/details> (дата звернення: 11 травня 2021).

9. Милгрэм Р., Гонг Е.. Творческая внешкольная активность интеллектуально одаренных старшкласников как прогностическая характеристика их достижений: лонгитюдное исследование. Основные современные концепции творчества и одаренности / под. ред. Д. Б. Богоявленской. Москва : Молодая гвардия. 1997. С. 143–160.

10. Поліхун Н. І. Талант, як передумова творчості. Творчість та обдарованість. Матеріали круглого столу. 2009. 28 січня. Київ. С. 7–11.

11. Платформа «Prometheus». Медіаграмотність для освітян. URL: <https://courses.prometheus.org.ua/courses/course> (дата звернення: 28 квітня 2021).

12. Теплов Б. М. Способность и одаренность. Психология индивидуальных различий. / под. ред.: Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романовой. Москва : Изд-во Московского ун-та. 1982. 320 с.

13. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статті по истории культуры / под. ред. А. И. Иоффе; перев. Д. Сильвестрова. Москва : Прогресс – Традиция. 1997. 416 с.

14. Хеллер К. А., Перлет К., Сьервальд В. Лонгитюдное исследование одаренности. Вопросы психологии. № 2. 1991. С. 120–127.

15. Wisecow (100 хвилини). URL: <https://wisecow.com.ua/mistecztvo/100-years-ukrainian-art/> (дата звернення: 28 марта 2020).

16. Unesco. Open Educational Resources (OER). URL: <https://en.unesco.org> (дата звернення: 28 апреля 2021).

References

1. ARTISTE URL: <http://www.artisteweb.org/index1.html>. [in Ukrainian].

2. Belskaya, N.A. (2012). An experimental study of the relationship between learning, intelligence

and creativity in the structure of the integral cognitive-behavioral activity of a senior pupil. Intellectual, academic and creative giftedness: bedroom and vision: materials for a round table, 20.01.2012. Kiev: "Information Systems". pp. 37–45 [in Russian].

3. Bogoyavlenskaya, D. B. (1997). Basic modern concepts of creativity and giftedness. (D. Bogoyavlenskaya, Trans). Moscow: Young Guard. p. 402. [in Russian].

4. Vlasenko, F.P. (2013). Values of informational support and development of current specialties. Humanitarian Chasopis, №4. pp. 56–63 [in Ukrainian].

5. Zagrebelska, O.O. (2008). Research of manifestations of intellectual and creative talent: theoretical analysis. Gifted child, №8, p. 63. [in Ukrainian].

6. The concept of a new integrated resource - the electronic library "Culture of Ukraine" (2011). URL: <https://elib.nlu.org.ua/content.html?id=3>

7. Kulchitskaya, E.I. (2008). Lilac of talent in the garden of creativity. Zhytomyr: Publishing House of Zhytomyr State University named after I. Franko. p. 316. [in Russian].

8. Coursera. URL: <https://www.coursera.org/>

9. Milgrem, R., Gong, E. (1997). Creative extracurricular activity of intellectually gifted high school students as a predictive characteristic of their achievements: a longitudinal study. Basic modern concepts of creativity and giftedness. D. B. Bogoyavlenskaya (Ed.). Moscow. pp. 143–160 [in Russian].

10. Polikhun, N. I. (2009). Talent, like changing the mind of creativity. Creativity and giftedness. Materials of the round table on 28 September 2009. Kyiv. pp. 7–11. [in Ukrainian].

11. «Prometheus» platform. Media literacy for educators. URL: <https://courses.prometheus.org.ua/courses/course>

12. Teplov, B.M. (1982). Ability and talent. Psychology of individual differences. Y. B. Gippenreiter, V.Y. Romanova (Ed.). Moscow: Moscow University Press. p. 320. [in Russian].

13. Huizinga, J. (1997). Homo Ludens; Articles on the history of culture. A.I. Ioffe (Ed.), (D. Silvestrova, Trans). Moscow: Progress - Tradition. p. 416. [in Russian].

14. Heller, K.A., Perlet K., Sierwald W. (1991). A Longitudinal Study of Giftedness. Questions of Psychology, №2, pp. 120–127 [in Russian].

15. Wisecow (100 minutes). URL: <https://wisecow.com.ua/mistecztvo/100-years-ukrainian-art/> [in Ukrainian].

16. Unesco. Open Educational Resources (OER). URL: <https://en.unesco.org> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.04.2021

Отримано після доопрацювання 16.04.2021

Прийнято до друку 23.04.2021

УДК 008. 640.4 (477)

Цитування:

Даниленко О. В. Соціокультурна складова сервісу готельно-ресторанних комплексів як предмет наукового інтересу українських дослідників. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 24-29.

Danylenko O. (2021). Socio-cultural component of hotel and restaurant complexes as a subject of scientific interest Ukrainian researchers. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 24-29 [in Ukrainian].

Даниленко Ольга Вікторівна,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

готельно-ресторанного і туристичного бізнесу

Київського національного університету

культури і мистецтва

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9245-2957>

olyadanilenko90@gmail.com

СОЦІОКУЛЬТУРНА СКЛАДОВА СЕРВІСУ ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННИХ КОМПЛЕКСІВ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ІНТЕРЕСУ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

Мета статті – систематизувати наукові здобутки українських дослідників у сфері діяльності сучасних готельно-ресторанних комплексів з акцентуацією уваги на соціокультурній складовій їхнього сервісу. **Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових методах (аналізу, синтезу, узагальнення) та принципах об'єктивного аналізу фактів і достовірності. Контент-аналіз наукової літератури дав змогу вирішити основне дослідницьке завдання. Структурно-системний метод – систематизувати здобуті результати. Міждисциплінарність наукової методології спонукала до використання методів, інтегрованих з низки дисциплін – економіки, культурології, мистецтвознавства а ін. **Наукова новизна** полягає у виявленні, аналізі та систематизації дисертаційних досліджень українських науковців у сфері діяльності сучасних готельно-ресторанних комплексів з акцентуацією уваги на культурно-дозвіллевій та рекреаційно-релаксаційній складовій їхнього сервісу. **Висновки.** В українській науці спроби дослідження культурно-дозвіллевої і рекреаційно-релаксаційної складової сервісу готельно-ресторанних комплексів втілені лише в окремих публікаціях. Водночас у науці лише утверджується комплексне поняття «готельно-ресторанний» комплекс. Діяльність останніх як осередків культури і дозволя залишається на маргінесі сучасного дослідницького інтересу. Як важлива складова сучасного сервісу соціокультурна діяльність зазвичай зводиться до матеріально-технічних і галузево-виробничих моментів. Проте культурно-дозвіллева і рекреаційна складова діяльності сучасних комплексів впливає на трансформацію традиційного підґрунтя всього життя суспільства, що свідчить про його орієнтацію на задоволення потреб і інтересів людини, що найбільшою мірою характеризує його відповідність вимогам часу, орієнтованим на гуманізацію всіх реалій життєдіяльності.

Ключові слова: готельно-ресторанний комплекс, сервіс, культурно-дозвіллева діяльність, дисертаційні дослідження, українська наука, культурологія.

Danylenko Olga, candidate of Art Studies, Senior Lecturer, Hotel, Restaurant and Tourist Business Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Socio-cultural component of hotel and restaurant complexes as a subject of scientific interest Ukrainian researchers

The purpose of the article is to systematize the scientific achievements of Ukrainian researchers in the field of modern hotel and restaurant complexes with an emphasis on the socio-cultural component of their service. **The methodology** is based on general scientific methods (analysis, synthesis, generalization) and the principles of objective analysis of facts and reliability. Content analysis of the scientific literature made it possible to solve the main research problem. Structural-system method - to systematize the obtained results. The interdisciplinary of scientific methodology has prompted the use of methods integrated from a number of disciplines - economics, culturology, art history, and others. **The scientific novelty** lies in the identification, analysis and systematization of dissertation research of Ukrainian scientists in the field of modern hotel and restaurant complexes with an emphasis on cultural and leisure and recreational and relaxation component of their service. **Conclusions.** In Ukrainian science, attempts to study the cultural and leisure and recreational and relaxation component of the service of hotel and restaurant complexes are embodied only in some publications. At the same time, science only affirms the complex concept of "hotel and restaurant" complex. The activities of the latter, as centers of culture and leisure, remain on the margins of modern research

interest. As an important component of modern service, socio-cultural activities are usually reduced to logistical and sectorial production aspects. However, the cultural and leisure and recreational component of modern complexes affects the transformation of the traditional basis of society, which indicates its focus on meeting the needs and interests of man, which best characterizes its compliance with the requirements of the time, focused on humanizing all realities of life.

Key words: hotel and restaurant complex, service, cultural and leisure activities, dissertation research, Ukrainian science, culturology.

Актуальність теми дослідження. Розширення вимог до сервісу та послуг, які надають сучасні готелі й ресторани, спровокувало і підвищення наукового інтересу до їхньої культурно-дозвілєвої і рекреаційно-релаксаційної діяльності.

Останнім часом з'являється дедалі більше праць українських науковців, зокрема культурологічних і мистецтвознавчих, які висвітлюють різні аспекти, пов'язані з забезпеченням культурних, психоемоційних та релаксаційних потреб відвідувачів готелів та ресторанів. Вони зазвичай зумовлені вирішенням проблеми відновлення фізіологічних сил людини, що пов'язують з її діяльністю у позаробочий час – дозвіллям та відпочинком. Недарма в сучасній науці утверджується поняття культурно-реакційної діяльності та відповідних практик.

Крім того, у суспільному середовищі та науковому дискурсі утверджується поняття «готельно-ресторанний комплекс». Бурхливий розвиток туризму, потреба людини не лише у забезпеченні вітальних потреб у харчуванні та даху над головою, а й у релаксації та відновленні, проковує сучасні готельні й ресторани заклади, зокрема в нашій країні, об'єднувати свої сервіси у відповідні комплекси – готельно-ресторанні. З іншого боку, з'являються і відповідні наукові дослідження, кількість яких значно зростає з кожним роком. Тому актуальність статті зумовлена необхідністю систематизації наявних публікацій з метою подальшої концептуалізації нових понять та з'ясування проблемних лагун у їх дослідженнях.

Мета статті – вивити, проаналізувати та систематизувати наукові здобутки українських дослідників у сфері діяльності сучасних готельно-ресторанних комплексів з акцентуацією уваги на соціокультурній складовій їхнього сервісу.

Виклад основного матеріалу. Культурно-дозвілєва та рекреаційна діяльність готельно-ресторанних комплексів торкається низки проблем, серед яких ми насамперед виокремлюємо такі: особливості

архітектурного стилю і забудови; рекреаційне зонування і організація простору відпочинку; розташування забудови в екологічно привабливому місці; художньо-естетичне вирішення та якісне декоративне оздоблення інтер'єру; проведення різних культурно-дозвілєвих заходів тощо; спеціальну підготовку керівного і обслуговуючого персоналу. Відповідно, дослідження рекреаційно-дозвілєвої діяльності готельно-ресторанних комплексів торкається низки питань, які входять до кола досліджень економістів, педагогів, культурологів, архітекторів та ін.

Насамперед звернемо увагу на дисертаційні дослідження. Їх пошук дає змогу стверджувати, що найбільшу увагу готелям, ресторанам та відповідному сервісу приділяють економісти. Серед них виокремимо декілька робіт.

Основні параметри визначення рівня цінової гнучкості послуг ресторанно-готельних комплексів, що дає змогу оцінювати привабливість місць відпочинку та оздоровлення, виявлено С. Сорока у дисертації «Розвиток підприємств харчування в системі туристичних та рекреаційно-оздоровчих комплексів» [20].

Безпосередньо тематику рекреації можна відшукати у роботі М. Ільасової «Удосконалення механізму регулювання регіонального ринку готельних послуг (на прикладі Автономної Республіки Крим)» [9], в якій виявлено депресивні та переобтяжені туристами рекреаційні райони, а також залежність ефективності їх функціонування від зовнішнього та внутрішнього середовища.

Проблемам якості обслуговування та кадрового потенціалу готельних підприємств присвячено роботу Н. Бунтової «Кадрове забезпечення готельного господарства України: проблеми та шляхи їх вирішення» [1]. Дослідницею також запропоновано напрямки вдосконалення системи підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації готельного персоналу.

У дисертації «Маркетинг відносин в

управлінні підприємствами. готельного господарства» [12] К. Ладиченко розкрито взаємозв'язок принципів управління персоналом підприємств готельного господарства з ефективністю побудови партнерських відносин зі споживачами.

Ю. Опанащук у роботі «Формування системи послуг у готельному господарстві України» [15] досліджено теоретико-методичні та науково-прикладні засади формування системи готельних послуг, сутність, особливості, місце і роль готельного бізнесу в структурі індустрії гостинності.

На стадії планування важливу роль відіграє пошук насамперед комфортного та екологічного привабливого для відвідувачів місця розташування готельно-ресторанного комплексу, що повинно відповідати забезпеченню рекреаційним потребам. Тому до різних аспектів вивчення діяльності готельно-ресторанних комплексів звертаються архітектори та географи. Так, О. Карасьова у роботі «Архітектурно-планувальна організація малих готелів в умовах природних комплексів» [10] досліджує організацію малих готелів в умовах природних комплексів – національних природних та регіональних ландшафтних парків, біосферних заповідників. Дослідниця пропонує визначення терміна «екоготель», їхню класифікацію з урахуванням екологічних чинників, визначає основні доцільні принципи розташування – екологічності, естетичності, контактності, пропонує способи досягнення естетичної виразності, що базуються на увиразненні зв'язку з культурним і природним наповненням території.

Ю. Лисенька у дисертації «Методика формування і оцінки функціонально-планувальної організації готельних комплексів на ранніх стадіях проектування» [13] пропонує методику формування функціонально-просторової організації готельних комплексів та оцінює можливість і доцільність їх розміщення у містобудівних утвореннях на ранніх етапах проектування, доводить необхідність і адаптує законодавство України у сфері розвитку туризму та діяльності курортів до відповідних директив і стандартів ЄС.

У роботі «Територіальна організація готельного господарства України» [17] географ І. Поплавська пропонує методику суспільно-географічного дослідження готельного господарства, аналізує чинники

впливу на територіальну організацію готельного господарства.

Оскільки сервіс готельно-ресторанного комплексу, зокрема культурно-рекреаційна складова, залежать від відповідної підготовки керуючого і обслуговуючого персоналу, то важливими є питання їх професійної підготовки. Останній увага приділяється у працях українських вчених – педагогів.

Зокрема, у дисертації «Організаційно-методичні засади підвищення кваліфікації фахівців сфери туризму» [5] Л. Грибова досліджує організаційно-методичні засади підвищення кваліфікації фахівців сфери готельного та ресторанного бізнесу за сучасних умов професійної діяльності, визначає чинники якості туристичних послуг в контексті професійної готовності до нових умов праці.

І. Герасимова у роботі «Формування комунікативних умінь майбутніх менеджерів готельно-туристичної індустрії у професійній підготовці» [4] дає перелік головних комунікативних умінь менеджерів готельно-туристичної індустрії та здійснює педагогічну діагностику рівня їх сформованості.

Розробці компонентів та рівнів, формуванню професійних умінь майбутніх фахівців ресторанної справи у процесі фахової підготовки присвячена робота І. Гайового «Формування професійних умінь майбутнього фахівця ресторанної справи у процесі фахової підготовки» [3].

В. Полуда у дослідженні «Формування професійної компетентності майбутніх фахівців з готельного господарства у процесі фахової підготовки» [16] досліджує питання формування професійної компетентності майбутніх фахівців з готельного господарства у процесі фахової підготовки.

Зростає кількість дисертаційних робіт суто гуманітарного спрямування. Так, соціолог І. Мініч у дисертації «Соціальні чинники і функції інфраструктури туризму: соціологічний аналіз» [14] аналізує соціокультурну суть туризму, основні соціально-економічні чинники розвитку готельного господарства як елемента його інфраструктури, синкретичний характер туризму як способу рекреації та розвитку особистості, основні методологічні підходи до розгляду туризму як соціального, соціокультурного явища тощо.

У межах мистецтвознавства найбільш ґрунтовними роботами, які звертаються до

соціокультурного аспекту діяльності готельно-ресторанних комплексів, є дисертації О. Даниленко та Р. Дьяченко.

Так, О. Даниленко у роботі «Художньо-естетичне середовище готельно-ресторанного комплексу в сучасній Україні» [6] визначає мистецтвознавчі аспекти художньо-естетичного середовища готельно-ресторанного комплексу (художньо-естетичне зонування, засоби художнього виразу, гармонійні відносини мистецтва і дійсності у межах середовища; художній образ, символіка як художній антураж просторового середовища й ін.); формулює особливості зовнішнього мистецького оформлення українського готельно-ресторанного комплексу; з'ясовує художньо-естетичні критерії привабливості сучасних українських готельно-ресторанних закладів тощо [6, 7].

Р. Дьяченко у дисертації «Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України ХХ – початку ХХІ століття» [8] досліджує інтер'єри ресторанів, починаючи від доби модерну до сучасного періоду. Важлива увага приділена дослідницею виявленню функціонально-технічним, архітектурно-просторовим і художнім характеристикам ресторанного інтер'єру як цілісного соціокультурного феномена. Найбільш істотним і важливим моментом дослідження є обґрунтування положення, «що ресторанний інтер'єр України кінця ХХ – початку ХХІ століття як складна комплексна система інтегрує в єдине ціле численні естетичні й конструктивно-технічні складові, що включають розширені функції дозвілля і розваг та забезпечення потреб різних прошарків населення» [8, 7].

Серед культурологічних дисертаційних робіт в сферу нашого дослідження проектується роботи О. Шибер «Рекреаційно-дозвіллієві практики в культурі сучасної України», І. Комарницького «Соціокультурні виміри гостинного сервісу», В. Русавської «Гостинність в українській побутовій культурі ХІХ ст.», В. Прими «Гостинність в європейському культурному просторі: історія, теорія і сучасні практики», Г. Вишневіської «Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини ХІХ – початку ХХ століття в контексті розвитку українського туризму», а також докторська дисертація С. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)».

Так, О. Шибер досліджено структурну та

ціннісно-смыслову організацію рекреаційно-дозвіллієвих практик, розкрито їх сутність й особливості реалізації в культурі сучасної України, розкрито соціокультурні детермінанти трансформації рекреаційно-дозвіллієвих практик крізь призму модерного суспільства [20].

В. Русавська досліджує основні етапи розвитку, форми та види гостинності як соціокультурного явища, визначає її місце і роль в українській побутовій культурі ХІХ ст., а також специфічні особливості гостинності різних верств населення [19].

С. Дичковський у підрозділі 3.3 «Диверсифікація послуг гостинності в умовах постмодерністської фрагментації практик культурного туризму» аналізує «типові модули і стратегії формування вражень, що практикують у сучасних готелях: театралізовані вистави для зустрічі гостей, організацію інтерактивних музеїв, дизайн гостьових будинків у тематичному стилі різних країн і міст, відкриття мережевих дизайнерських бутик-готелів, які відбивають автентичність місця та тісний взаємозв'язок з історичним, архітектурним і культурним середовищем району, де розташований готель, будівництво концептуальних готелів» і под. [7].

Висновки. Загалом такий стислий аналіз дисертаційних робіт, у яких дослідники торкаються питання готельно-ресторанного сервісу, зокрема з акцентуацією на соціокультурній складовій, спонукає зробити низку попередніх висновків: - по-перше, в українській науці практично відсутні ґрунтовні дослідження готельно-ресторанних комплексів; - по-друге, найбільше це питання проаналізовано в економічних працях; по-третє, соціокультурній складовій сервісу готельно-ресторанних комплексів роботи не присвячувалися, зокрема в культурології.

Найбільш вагомим у цьому відношенні є дисертація мистецтвознавця Р. Дьяченко «Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України ХХ – початку ХХІ століття» [8].

Отже, можна зробити висновок, що в українській науці спроби дослідження культурно-дозвіллієвої і рекреаційно-релаксаційної складової сервісу готельно-ресторанних комплексів втілені лише в окремих публікаціях. Водночас у науці лише утверджується комплексне поняття «готельно-ресторанний» комплекс. Діяльність останніх, як осередків культури і дозвілля, залишається

на маргінесі сучасного дослідницького інтересу. Як важлива складова сучасного сервісу соціокультурна діяльність зазвичай зводиться до матеріально-технічних і галузево-виробничих моментів. Проте культурно-дозвілєва і рекреаційна складова діяльності сучасних комплексів впливає на трансформацію традиційного підґрунтя всього життя суспільства, що свідчить про його орієнтацію на задоволення потреб і інтересів людини, що найбільшою мірою характеризує його відповідність вимогам часу, орієнтованим на гуманізацію всіх реалій життєдіяльності.

Література

1. Бунтова Н.В. Кадрове забезпечення готельного господарства України: проблеми та шляхи їх вирішення: автореф. дис... канд. екон. наук; НАН України. Рада по вивч. продукт. сил України. Київ, 2008. 20 с.
2. Вишневська Г. Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини XIX – початку XX століття в контексті розвитку українського туризму : автореф. дис... канд. культур. Київ, 2008. 19 с.
3. Гайовий І. І. Формування професійних умінь майбутнього фахівця ресторанної справи у процесі фахової підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук; Вінниц. держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2010. 20 с.
4. Герасимова І. В. Формування комунікативних умінь майбутніх менеджерів готельно-туристичної індустрії у професійній підготовці: автореф. дис. ... канд. пед. наук; Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2010. 20 с.
5. Грибова Л.В. Організаційно-методичні засади підвищення кваліфікації фахівців сфери туризму: автореф. дис. ... канд. пед. наук; Вінниц. держ. пед. ун-т ім. М.Коцюбинського. Вінниця, 2010. 20 с.
6. Даниленко О. В. Художньо-естетичне середовище готельно-ресторанного комплексу в сучасній Україні : дис... канд. мистецтвознав. Київ: КНУКіМ, 2017. 205 с.
7. Дичковський С. І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society): дис... доктора культурології. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 575 с.
8. Дьяченко Р.В. Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України XX – початку XXI століття: дис... канд. мист. Київ: КНУКіМ, 2016. 233 с.
9. Ільясова М. К. Удосконалення механізму регулювання регіонального ринку готельних послуг (на прикладі Автономної Республіки Крим):

автореф. дис...канд. екон. наук. Ужгород: ДВНЗ "Ужгород. нац. ун-т", 2009. 20 с.

10. Карасьова О. М. Архітектурно-планувальна організація малих готелів в умовах природних комплексів: автореф. дис... канд. архіт. Київ: Київ. нац. ун-т буд-ва та архіт., 2009. 20 с.
11. Комарницький І. О. Соціокультурні виміри гостинного сервісу; дис... канд. культурології. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв., 2012. 192 с.
12. Ладиченко К. І. готельного господарства: автореф. дис. ... канд. екон. наук: Київ: Київ. нац. торг.-екон. ун-т., 2010. 24 с.
13. Лисенка Ю. В. Методика формування і оцінки функціонально-планувальної організації готельних комплексів на ранніх стадіях проектування: автореф. дис... канд. архітект. Київ: Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт., 2007. 20 с.
14. Мініч І. М. Соціальні чинники і функції інфраструктури туризму: соціологічний аналіз: автореф. дис... канд. соціол. наук: 22.00.04 /НАН України. Ін-т соціології. Київ, 2002. 18 с.
15. Опанащук Ю. Я. Формування системи послуг у готельному господарстві України: автореф. дис. канд. екон. наук; Львів. комерц. акад. Львів, 2009. 21 с.
16. Полуда В. В. Формування професійної компетентності майбутніх фахівців з готельного господарства у процесі фахової підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук; Вінниц. держ. пед. ун-т ім. М.Коцюбинського. Вінниця, 2010. 20 с.
17. Поплавська І. В. Територіальна організація готельного господарства України: автореф. дис. ... канд. геогр. наук / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2011. 20 с.
18. Прима В. В. Гостинність в європейському культурному просторі: історія, теорія і сучасні практики автореф. дис. ... канд. культурології / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2017. 20с.
19. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.: Автореф. дис... канд. іст. наук / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 19 с.
20. Сорока С. В. Розвиток підприємств харчування в системі туристичних та рекреаційно-оздоровчих комплексів: автореф. дис... канд. екон. наук / Донец. держ. ун-т економіки і торгівлі ім. М.Туган-Барановського. Донецьк, 2002. 18 с.
21. Шибєр О. О. Рекреаційно-дозвілєві практики в культурі сучасної України: дис.. канд. культурології/ Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 215 с.

References

1. Buntova, N. V. (2008). Staffing of the hotel industry of Ukraine: problems and ways to solve them: author's ref. dis ... cand. econ. science; NAS of Ukraine. Council for the study. product. forces of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vyshnevskaya, G. G. (2008). Evolution of the sphere of hospitality of the city of Kyiv in the second half of the XIX - early XX century in the context of the development of Ukrainian tourism: author's ref. dis ... cand. cultures. Kyiv [in Ukrainian].
3. Gaiovy, I. I. (2010). Formation of professional skills of the future specialist of restaurant business in the process of professional training: author's ref. dis. ... cand. ped. science; Vinnytsia. state ped. Univ. M. Kotsyubynsky. Vinnytsia [in Ukrainian].
4. Gerasimova, I. V. (2010). Formation of communicative skills of future managers of the hotel and tourism industry in professional training: author's ref. dis. ... cand. ped. science; Cherkasy. nat. Univ. B. Khmelnytsky. Cherkasy [in Ukrainian].
5. Gribova, L. V. (2010). Organizational and methodical bases of advanced training of specialists in the field of tourism: author's ref. dis. ... cand. ped. science; Vinnytsia. state ped. Univ. M. Kotsyubynsky. Vinnytsia [in Ukrainian].
6. Danylenko, O. V. (2017). Artistic and aesthetic environment of hotel and restaurant complex in modern Ukraine: dissertation. art critic. KNUKiM. Kyiv [in Ukrainian].
7. Dychkovsky, S. I. (2021). Global transformations of tourist practices and technologies in the context of formation of digital society (digital society): dissertation of doctor of culturology; National Academy of Management of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
8. Dyachenko, R. V. (2016). In the dissertation "Formation of interior design of restaurant establishments of Ukraine of the XX - the beginning of the XXI century: dissertation. art; KNUKiM. Kyiv [in Ukrainian].
9. Ilyasova, M. K. (2009). Improving the mechanism of regulation of the regional market of hotel services (on the example of the Autonomous Republic of Crimea): author's ref. dis ... cand. econ. science; SHEI "Uzhgorod. National University". Uzhhorod [in Ukrainian].
10. Karasyova, O. M. (2009). Architectural and planning organization of small hotels in the conditions of natural complexes: author's ref. dis ... cand. architect; Kiev. nat. University of Construction and Architect. Kyiv [in Ukrainian].
11. Komarnitsky, I. O. (2012). Socio-cultural dimensions of hospitality service; Candidate of Dissertation culturology. Kiev. nat. University of Culture and Arts .. Kyiv [in Ukrainian].
12. Ladychenko, K. I. (2010). of hotel management: author's ref. dis. ... cand. econ. Science;; Kiev. nat. trade and economy un-t. Kyiv [in Ukrainian].
13. Lisenka, Yu.V. (2007). Methods of formation and evaluation of functional-planning organization of hotel complexes in the early stages of design: author's ref. dis ... cand. architect.; Kiev. nat. University of Construction and Architect. Kyiv [in Ukrainian].
14. Minich, I. M. Social factors and functions of tourism infrastructure: a sociological analysis: Abstract. dis ... cand. sociol. Sciences: 22.00.04 / I.M. Minich; NAS of Ukraine. Inst. Of Sociology. Kyiv [in Ukrainian].
15. Opanashchuk, Yu.Ya. (2009). Formation of the system of services in the hotel industry of Ukraine: author's ref. dis ... cand. econ. science; Ukoopspilka, Lviv. commerce. acad. D. [in Ukrainian].
16. Poluda, V. V. (2010). Formation of professional competence of future specialists in hotel management in the process of professional training: author's ref. dis ... cand. ped. science; Vinnytsia. state ped. Univ. M. Kotsyubynsky. Vinnytsia [in Ukrainian].
17. Poplavska, I. V. (2011). Territorial organization of the hotel industry of Ukraine: author's ref. dis. ... cand. geogr. science; Kiev. nat. Univ. T. Shevchenko. Kyiv [in Ukrainian].
18. Prima, V. V. (2017). Hospitality in the European cultural space: history, theory and modern practices author's ref. dis. ... cand. culturology; Kiev. nat. University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
19. Rusavskaya, V. A. (2007). Hospitality in the Ukrainian household culture of the XIX century: Author's abstract. dis ... cand. ist. science; Kiev. nat. University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
20. Soroka, S. V. (2002). Development of food enterprises in the system of tourist and recreational and health complexes: author's ref. dis ... cand. econ. Science;; Donets. state University of Economics and Trade. M. Tugan-Baranovsky. Donetsk [in Ukrainian].
21. Shiber, O. O. (2021). Recreational and leisure practices in the culture of modern Ukraine: dis.. Cand. culturology; Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 17.03.2021
Отримано після доопрацювання 06.04.2021
Прийнято до друку 12.04.2021*

Цитування:

Красовський С. О. Національна кухня як складник гастрономічної культури етносу: сутність і методи дослідження. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 30-35.

Krasovskyi S. (2021). National kitchen as a component of the gastronomic culture of the ethnos: Essence and methods of research. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 30-35 [in Ukrainian].

Красовський Сергій Олександрович,

кандидат культурології,

старший викладач кафедри

готельно-ресторанного і туристичного бізнесу

Київського національного університету

культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9314-7594>

krasovskiis89@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНА КУХНЯ ЯК СКЛАДНИК ГАСТРОНОМІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЕТНОСУ: СУТНІСТЬ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета статті – запропонувати методи дослідження національної кухні як гастрономічного коду етносу.

Методологія дослідження. У пропонованій статті національна кухня розглядається крізь призму аналітичного методу, що уможливило застосування автентичних способів її вивчення та виявлення багатогранності форм її репрезентації. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає в розгляді національної кухні як гастрономічного коду етносу, тобто впорядкованого способу споживання їжі, обумовленого середовищем проживання, культурно-історичним розвитком і релігійним компонентом. У статті також вперше запропоновано в якості методологічного підґрунтя вивчення національної кухні феноменологічний, структурний методи та метод інтерпретації, сукупне застосування яких сприятиме вибудовуванню оригінальної концепції дослідження широкого кола питань національної кухні. У **висновках** наголошено, що розширення сучасних гастрономічних практик людей, збільшення підприємств громадського харчування, популярність гастрономічного туризму, бажання долучитися до екзотики за допомогою куштування зумовлюють розширення дослідницького інтересу у сфері гастрономічної культури та її компонента - національної кухні. Звернено увагу на проблеми, які потребують вивчення, зокрема виявлення гастрономічного коду етносу, що розкриває сутність національної кухні, а також припускає можливість по-новому трактувати історію та культуру народу крізь призму їжі. Запропоновано найбільш доцільні методи дослідження гастрономічного коду: феноменологічний, структурний та метод інтерпретації, застосування яких в сукупності сприятиме виявленню упорядкованого образу світобудови етносу, розкриттю через практики куштування невідомих сторінок історії культури, інтерпретації зв'язку страв з укладом життя та особливостями культури, за допомогою рецептів виявити особливості харчування, пріоритетні страви та їх інгредієнти, технології приготування.

Ключові слова: національна кухня, гастрономічна культура, гастрономічний код, етнос.

Krasovskyi Serhii, candidate of cultural studies, Kyiv National University of Culture and Arts

National kitchen as a component of the gastronomic culture of the ethnos: Essence and methods of research

The purpose of the article is to propose methods for researching national cuisine as a gastronomic ethnic coder.

Methodology. In the proposed article, the national cuisine is considered through the prism of the analytical method, which makes it possible to use the authentic method of studying and identifying the multifaceted forms of its representation. **The scientific novelty** of the study is to consider the national cuisine as a gastronomic code of the ethnic group, that is, an ordered image of food consumption due to the habitat, cultural and historical development and religious component. The article also first proposed as a methodological basis for the study of national cuisine phenomenological, structural methods and the interpretation method, the cumulative use of which will contribute to building the original concept of studying a wide range of national cuisine issues. **Conclusions.** In the conclusions, it is noted that the expansion of modern gastronomic practices of people, an increase in public catering enterprises, the popularity of gastronomic tourism, the desire to join the exotic with tastes determine the expansion of research interest in the field of gastronomic culture and its component - national cuisine. Attention is drawn to problems that require learning, including the detection of the gastronomic code of the ethnos, the disclosure of the national cuisine, and also suggest the opportunity to interpret the history and culture of the people through the prism of food. The most appropriate methods of studying the gastronomic code are proposed: the phenomenological, structural and interpretation method, the use of which in the aggregate will contribute to the identification of an ordered image of the universe of the ethnos, disclosure through the practice of the unknown pages of the history of culture, interpretation of the connection of dishes with weight lifestyle and the characteristics of culture, with the help of recipes to identify features of nutrition,

priority dishes and their ingredients, cooking technology.

Key words: national cuisine, gastronomic culture, gastronomic code, ethnos.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні все більша кількість дослідників зосереджують свою увагу на етнічній культурі. І це не випадково, оскільки, кристалізуючись протягом досить тривалого проміжку часу, вона вбирала в себе колективний досвід народу і сприяла появі традиції: світовідчужань і переказів, обрядів і звичаїв, звичок і навичок, образів і норм, які передавалися із покоління в покоління. Саме етнічна культура і традиція виявляються фундаментом сучасної культури: в них зберігаються основні архетипи і матриці, теми і зразки, схеми й алгоритми проявів життєдіяльності людини. Але в умовах інноваційного розвитку і швидкозмінних ситуацій сучасності виникає проблема стирання традиції, що таїть у собі певні небезпеки і ризики. Необхідно визнати, що завдяки різним дослідженням і розширенню методологічного апарату наукового пізнання етнічна культура і традиція не лише зберігаються, а й відкриваються нові сторінки з життя етносу. Їх інтерпретують із доволі різних позицій, тим самим, поглиблюючи знання про етнічну культуру, сприяючи їх фіксації, а також вбудовуванню традиції в сучасний культурний ландшафт. Але деякі аспекти традиції через їхню складність залишаються маловивченими. До них можна віднести й національну кухню, яка відіграє особливу роль у житті народу, його етнічній культурі і традиціях.

Аналіз досліджень та публікацій. Теоретичне підґрунтя пропонованої статті становлять студії представників food studies (П. Бурдье, Е. Ліч та ін.), які є спробою розробки цілісного знання про сферу харчування, а також дослідження, в яких зроблені спроби цілісного культурологічного аналізу сфери харчування (С. Кириленко, О. Плюта та ін.). Варто також відзначити праці, які інтегрують окремі аспекти досліджень у сфері харчування, зокрема: етнографічні – автори яких безпосередньо торкаються проблеми їжі в контексті повсякденності (Л. Артюх та ін.), матеріальної (М. Маркевич та ін.) та побутової культури (В. Наулко та ін.); філологічні – семантики харчових образів у художніх творах (В. Хіміч та ін.); соціологічні – гастрономічних детермінант суспільного життя (В. Ніколенко), антропологічні – антропології харчування

(А. Козлов та ін.). Це дає підстави констатувати, що, незважаючи на зростання в сучасному суспільстві інтересу до гастрономічної проблематики, вивченням харчових практик переважно займаються етнографи/етнологи та фольклористи, а також класики історії культури, які заклали основи вивчення історії повсякденності. Відсутність системної уваги науковців до означеного питання актуалізує потребу культурологічного дослідження національної кухні як складника гастрономічної культури, зокрема методів її вивчення, використання яких сприятиме осягненню гастрономічного коду етносу.

Мета статті – запропонувати методи дослідження національної кухні як гастрономічного коду етносу.

Виклад основного матеріалу. У науковому дискурсі національна кухня має безліч трактувань. Зокрема, її визначають і як їжу, і як сукупність кулінарних прийомів і страв, притаманних певній спільності людей. Національна кухня включає в себе безліч взаємопов'язаних між собою компонентів: колективні уявлення і смакові переваги, обумовлені місцем проживання, культурою і релігійними вимогами; перелік страв (повсякденних, святкових, дитячих, дорослих та ін.); тваринницьку продукцію, характерну для регіону; вирощувані в просторі знаходження етносу сільськогосподарські і плодіві культури; способи їх обробки, технології приготування; кухонне начиння; етикетні правила.

Саме національна кухня є одним із потужних показників приналежності етносу до природного середовища, демонструючи його уклад життя і господарську діяльність, релігійні вірування і культуру. З огляду на різноманіття середовищ проживання народів світу, їх культур, вірувань, типів господарювання та ін., безперечним є висновок про те, що кухня як потужний конструюючий чинник культури етносу допомагає виявити його специфіку, несхожість і відмінності від інших. Необхідно визнати, що кухня етносу найменше схильна до змін, що свідчить про збереження в ній «чистоти» і навіть архаїчності традицій. Ця обставина слугує підставою для її дослідження з метою пізнання сторінок історії та культури минулих періодів розвитку, а також виявлення

гастрономічного коду етносу, тобто впорядкованого способу споживання їжі, обумовленого середовищем проживання, культурно-історичним розвитком і релігійним компонентом.

Розгляд національної кухні в якості коду не випадковий, оскільки ще антрополог Е. Ліч вважав, що їжа і процеси, пов'язані з її приготуванням, «організовані в модельні конфігурації так, щоб включати закодовану інформацію за аналогією зі звуками, словами звичайної мови» [7, 16]. Це міркування вказує, що харчування є не лише кодом, а й невербальною комунікацією, яка володіє значенням, що вимагає дешифрування. П. Бурдєс вказував на стійкий характер практик харчування, обумовлених досвідом минулого як «придбаної системою породжуючих схем» [3, 14]. У цій системі для вченого значущими виявляються стиль життя та ієрархія харчування, критерієм яких постає статус людей: «для вищих класів у споживанні продуктів харчування набагато важливішою є форма, тоді як для нижчих класів - зміст» [4, 187]. Відтак практики харчування, які уособлюють рівні престижу, наділяються символічним змістом. Ця обставина також свідчить про кодування інформації, що вимагає її розшифрування й інтерпретації в межах гастрономічного дискурсу.

Сутність гастрономічного коду безпосередньо пов'язана з феноменом культурного коду: це «модель, яка є результатом ряду умовних спрощень, вироблених заради того, щоб забезпечити можливість передання тих чи інших повідомлень» [16, 65]. У культурному коді приховані шифри світоуявлення народу, його символів та образів. При цьому в кожній національній культурі можна виявити власну систему кодів, зокрема просторово-часових, подієвих, тілесних, поведінкових, художніх і гастрономічних, що свідчить про відмінність їх кухонь. По суті, йдеться про культуру харчування, яка, так само як і практики споживання, нерозривно пов'язана із загальним рівнем життя і динамікою соціального розвитку суспільства. Культура харчування може розглядатися як один із критеріїв духовно розвиненої людини, який надає її життю природності і повноцінності. Контакт з власними відчуттями допомагає людині прийняти різні складові свого «Я», часто полярні за своїм змістом, зрозуміти свою природу і свої уподобання і життєві наміри. Крім того, смакові відчуття покращують

тілесну усвідомленість і якість життя, допомагають подолати прірву між тілесним і духовним.

Сфера харчування досить точно відображає специфіку умов, в яких проживає людина, і слугує ключем до прочитання і розуміння її зовнішнього і внутрішнього світів. Розгляд національної кухні в цьому контексті передбачає звернення до конструкту гастрономічної культури, яка виконує регулятивну функцію, функцію маркування статусу індивіда і семіотичну. З точки зору семіотики гастрономічна культура формує різноманітні тексти поведінки людей, які охоплюють усі сфери буття і виражаються у символічних формах, наприклад, ритуалах, обрядах, стереотипах. Дослідження гастрономічної культури уможливило структурований опис харчових норм в їх культурній обумовленості, а також аналіз механізму їх поширення і функціонування в різних культурно-історичних умовах, етнокультурних семіосферах, на рівні повсякденності [12]. Гастрономічна культура, з точки зору семіотики, – це сфера широких для наукового аналізу конотацій, це метатекст і метамова. При розгляді їжі як знакової системи важливо мати на увазі розмежування Ф. де Соссюра мова/мовлення: мова – соціальна, мовлення – індивідуальне; мова є системою знаків, що виражають поняття [14]. Французький філософ-постструктураліст і семіотик Р. Барт називає чотири складові «мови» їжі: 1) правила обмеження (харчові табу); 2) сукупність значущих опозицій, в яких знаходяться одиниці типу солоний-солодкий; 3) правила поєднання, які передбачають або одночасність (страва), або послідовність (меню); 4) звичні способи приймання їжі, які можна розглядати як риторику харчування. «Мова» їжі включає в себе різноманітні варіації компонентів страви і способів її приготування, причому кухню окремо взятої сім'ї можна розглядати як ідіолект, який Р. Барт визначає як «мову окремого індивіда». Співвідношення «мови» і «мовлення» він розглядає на прикладі меню, яке частіше за все складається з наголосом на національну, регіональну або соціальну структуру [2].

Важливе питання семіотичного дослідження гастрономічної культури: чому їжа має так багато значень? Денотативного її можна визначити як матеріал для виживання, а в семіосфері суспільства їжа включає в себе культурно-специфічні конотації, для позначення системи яких часто

використовують термін «кухня». Кухня розповідає не лише про традиційний харчовий набір певного народу, а й про способи приготування їжі, і, отже, надає багато інформації про людей, їхню етнокультуру, етноментальність, спосіб життя, мислення, відчуття. Однак одразу слід зазначити важливий суперечливий момент: як правило, зміни гастрономічного відбуваються в елітарних соціальних прошарках, які можуть свідомо розвивати різні стратегії гастрономічного (запозичувати невласитиві національній культурі іноземні товари, рецептуру приготування, нові форми застільного етикету тощо). Цей розвиток може бути ініційовано рядом чинників, але, перш за все, тим, що еліта завжди застосовує практики відмінності по відношенню до інших соціальних верств, і, припускається, що межі відмінностей пролягають і в сфері гастрономічного як засобу формування тілесної ідентичності. Тому якщо народна гастрономічна культура переважно прагне підтримувати і відтворювати національну ідентичність, то елітарні і світські форми культури харчування тяжіють до пошуків нового, покликаною не стільки сприяти розвитку гастрономічної культури в контексті загальної соціокультурної ситуації, скільки фіксувати особливий статус еліти. Щоправда, при цьому неминучим є процес поступового «просочування» змін із верхнього на більш низькі рівні.

Таким чином, національна кухня і гастрономічна культура є комплексом знакових систем, за допомогою яких етноси підтримують свою згуртованість, зберігають своєрідність, здійснюють внутрішню і міжкультурну комунікацію. Як унікальний феномен традиційної культури етносу, національна кухня має власний гастрономічний код і містить у собі інформацію про специфіку буття народу, зашифровану за допомогою процесів, пов'язаних із їжею та її приготуванням. Її дослідження вимагає пошуку відповідної методологічного підґрунтя, яке б дало змогу виявити багатоаспектність аналізованого феномена, зокрема ознаки специфікації етнічної культури. Отож, до методів, за допомогою яких можна розкрити автентичність національної кухні та її гастрономічного коду, можна віднести феноменологічний, структурний та інтерпретаційний. Кожен із них має свою специфіку, але лише в сукупності вони

сприятимуть багатогранному вивченню особливостей національної кухні з виявленням її гастрономічного коду.

Так, феноменологічний підхід дає змогу не лише проаналізувати явище у контексті світобачення дослідника, а й неупереджено описати, виявити сутність національної кухні за «зовнішніми» ознаками. Розгляд національної кухні із застосуванням феноменологічного підходу зумовлює її вивчення в якості коду з виявленням складових (структурний підхід). Код вимагає розшифрування його структурних елементів з метою пошуку в них символічних значень і виявлення їх смислів (метод інтерпретації). Виходячи з того, що їжа є феноменом національної культури (а крім того й особливою гастрономічною «конструкцією»), пов'язаним із історією та формуванням традицій етносу, метод інтерпретації сприяє вивченню національної кухні та її складових крізь призму гастрономічного коду. В результаті застосування трьох підходів (методів) можна вибудувати оригінальну концепцію дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в розгляді національної кухні як гастрономічного коду етносу, тобто впорядкованого способу споживання їжі, обумовленого середовищем проживання, культурно-історичним розвитком і релігійним компонентом. У статті також вперше забороновано в якості методологічного підґрунтя вивчення національної кухні феноменологічний, структурний методи та метод інтерпретації, сукупне застосування яких сприятиме вибудовуванню оригінальної концепції дослідження широкого кола питань національної кухні.

Висновки. Розширення в сучасності гастрономічних практик людей, збільшення підприємств громадського харчування, популярність гастрономічного туризму, бажання долучитися до екзотики за допомогою куштування зумовлюють розширення дослідницького інтересу у сфері гастрономічної культури та її компонента - національної кухні. Серед проблем, які потребують вивчення, - проблема виявлення гастрономічного коду етносу, що розкриває сутність національної кухні, а також припускає можливість по-новому трактувати історію та культуру народу крізь призму їжі. Найбільш доцільними методами дослідження гастрономічного коду можна вважати феноменологічний, структурний та метод

інтерпретації. В сукупності вони сприяють виявленню упорядкованого образу світобудови етносу, розкриттю через практики куштування невідомих сторінок історії культури, інтерпретації зв'язку страв з укладом життя та особливостями культури, за допомогою рецептів виявити особливості харчування, пріоритетні страви та їх інгредієнти, технології приготування. Структурний метод дає змогу виокремити елементи гастрономічної культури та її національної кухні, які включають в себе кулінарну культуру, культуру прийняття їжі і гастрономічну рефлексію. Феноменологічний і герменевтичний підходи розширюють знання про структурні рівні, допомагаючи виявити специфікацію кухні етносу та її смислову наповненість. Завдяки цьому розширюється дослідне поле у сфері вивчення етнічної культури і традиції, з'являються нові теми для подальших наукових пошуків.

Враховуючи вищевикладене, подальшого вивчення потребує питання розширення розуміння про складові гастрономічної культури, до яких можна було б віднести не лише кулінарну культуру, культуру прийняття їжі і гастрономічну рефлексію, а й, наприклад, передкулінарну стадію, пов'язану з вирощуванням та обробкою інгредієнтів, що потрапляють на кухню, та ін.

Література

1. Артюх Л. 3 історії народної кухні. Великий піст. Молочні страви // Неопалима купина. 1995. № 1–2. С. 3–5.
2. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». Москва : Прогресс, 1975. 116 с.
3. Бурдьє П. Практический смысл / пер. с фр. А. Т. Бикбова, К. Д. Вознесенской, С. Н. Зенкина, Н. А. Шматко. Москва : Ин-т эксперимент. социологии; Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 563 с.
4. Бурдьє П. Социальное пространство и символическая власть // Пьер Бурдьє. Начала. Москва : Socio-Logos, 1994. 288 с.
5. Кириленко С. Особенности символизации пищи в современном обществе. URL: http://redyar.samara.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=422&Itemid=382 (дата обращения: 10.10.2020).
6. Козлов А. И. Пища людей. Фрязино : Век-2, 2005. 272 с.
7. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. Москва : Восточная литература, 2001. 141 с.
8. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / извлечено из нынешнего

народного быта и составлено Николаем Маркевичем. Издал И. Давиденко. Киев : В Тип. И. и А. Давиденко, 1860. [6], 174 с.

9. Наулко В. І. Культура і побут населення України / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. Київ : Либідь, 1993. 255 с.

10. Ніколенко В. В. «Fastfood» та його зв'язок із деякими аспектами суспільного життя // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства : [зб. наук. праць]. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. Вип. 20. С. 99–104.

11. Ніколенко В. В. Гастрономічні детермінанти суспільного життя: соціологічний вимір : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра соціол. наук : 22.00.01. Харків, 2015. 441 с.

12. Норманская Ю. К проблеме анализа семиотики гастрономической культуры. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-analiza-semiotikigastromicheskoy-kultury> (дата обращения: 10.10.2020).

13. Плюта О. П. Трансформація національної кухні в умовах соціокультурних змін : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. культуролог. : 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.

14. Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999. 432 с.

15. Химич В. В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова // Известия Уральск. гос. ун-та. 2006. № 47. С. 204–224.

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

References

1. Artiukh, L. (1995). From the history of folk cuisine. Lent. Dairy dishes // Neopalyma kupyna. No. 1-2. P. 3-5 [in Ukrainian].
2. Bart, R. (1975). Basics of semiology. Structuralism: "For" and "against". Moscow : Progress [in Russian].
3. Burdie, P. (2001). Practical meaning. St. Petersburg : Aleteia [in Russian].
4. Burdie, P. (1994). Social space and symbolic power. Pierre Burdie. Beginning. Moscow : Socio-Logos [in Russian].
5. Kirilenko, S. Features of symbolization of food in modern society. Retrieved from: http://redyar.samara.ru/index.php?option=com_content&task=view&ID=422&ItemID=382 [in Russian].
6. Kozlov, A. I. (2005). Food of people. Fryazino: Vek-2 [in Russian].
7. Lich, E. (2001). Culture and Communication: logic of the relationship of symbols. Moscow: Vostochnaya literatura [in Russian].
8. Markevich, N. (1860). Custom, beliefs, cuisine and drinks Malorosseyan, extracted from the current people's life and compiled by Nikolai

Markevich. Missed I. Davidenko. Kiev: in type. I. And A. Davidenko [in Russian].

9. Naulko, V. I. (1993). Culture and Life of the Ukrainian Population. V. I. Naulko, L. F. Artiukh, V. F. Horlenko, etc. Kiev: Lybid [in Ukrainian].

10. Nikolenko, V. V. (2014). "Fastfood" and its connection with some aspects of social life. Methodology, theory and practice of sociological analysis of modern society. Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina, Vol. 20. P. 99-104 [in Ukrainian].

11. Nikolenko, V.V. (2015). Gastronomic determinants of public life: Sociological dimension: thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Normanskaya, Yu. To the problem of analyzing the semiotics of the gastronomic culture. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-prblme-analiza-semiotikigastronomicheskoy-kultury> [in Russian].

13. Pliuta, O. P. (2018). Transformation of national cuisine in conditions of socio-cultural changes: thesis. Kyiv [in Ukrainian].

14. Sosyur, de F. (1999). Course of general linguistics. Ekaterinburg: Izd-vo Uralskogo universiteta [in Russian].

15. Chimich, V. V. (2006). The aesthetic activity of food and drink images in the works of Mikhail Bulgakov. Izvestia Urals. State un-ta. 2006. No. 47. P. 204-224 [in Russian].

16. Eco, W. (1988). The missing structure. Introduction to semiology. Moscow: Petropolis [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 29.03.2021

Отримано після доопрацювання 15.04.2021

Прийнято до друку 20.04.2021

Цитування:

Ляшенко Л. Л. Естетичні цінності як об'єкт дослідження: від естетичного до культурологічного узагальнення. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 36-41.

Lyashenko L. (2021). Aesthetic values as an object of research: from an Aesthetic to Cultural studies' generalization. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 36-41 [in Ukrainian].

Ляшенко Лідія Леонідівна,

кандидат культурології,

старший викладач кафедри культурології та філософської антропології

Національного педагогічного університету

імені М. П. Драгоманова

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9071-6461>

Lidiya_Lyashenko@ukr.net

ЕСТЕТИЧНІ ЦІННОСТІ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ: ВІД ЕСТЕТИЧНОГО ДО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ

Мета роботи: довести доцільність та науковий, методологічний та понятійно-категоріальний потенціал культурології, як науки, що здатна запропонувати оновлений ракурс для вивчення проблеми естетичних цінностей. **Методологія.** Використано методи наукового аналізу, порівняння та узагальнення під час опрацювання джерельної бази. Метод систематизації дозволив визначити традиційні та інноваційні напрямки дослідження проблеми естетичних цінностей. **Наукова новизна.** У статті розглядається міждисциплінарний та узагальнюючий потенціал культурології на прикладі вивчення проблеми естетичних цінностей. Підкреслюється наявна тенденція до переміщення аналізу проблем гуманітарних дисциплін з окремих наук до міждисциплінарної площини. Акцентується увага на новизні та актуальності проведення подібних міжнаукових культурологічних досліджень. **Висновки.** Культурологічний підхід пропонує збільшення масштабу узагальнення від естетичного до фактично глобального, який поєднує досвід вивчення наукової проблеми у традиційному та розширеному напрямках. Враховуючи той факт, що культура, з одного боку, *народжує* усі матеріальні та духовні цінності, що оточують людину, а, з іншого боку, – *поглинає* їх, будучи явищем об'єднуючим, культурологічний — міждисциплінарний — підхід здатен запропонувати оновлений кут зору на межі вже традиційних та нетрадиційних для цієї проблематики наук, а також через удосконалення свого понятійно-категоріального апарату запропонувати нові шляхи дослідження.

Ключові слова: естетичні цінності, культурологія, естетика, узагальнення, естетичне відношення, міждисциплінарний підхід.

Lyashenko Lydia, Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer, Department of Cultural Studies and Philosophical Anthropology, National Pedagogical University named after M.P. Drahomanov

Aesthetic values as an object of research: from an Aesthetic to Cultural studies' generalization

The purpose of the article is to prove the expediency and scientific, methodological, conceptual, and categorical potential of Cultural studies as a science that may offer an updated perspective for the study of the problem of aesthetic values. **Methodology.** Methods of scientific analysis, comparison, and generalization during the elaboration of the source base and the method of systematization are used to determine the traditional and innovative directions of research of the problem of aesthetic values. **Scientific novelty.** The article considers the interdisciplinary and generalizing potential of Cultural studies on the example of the problem of study aesthetic values. The existing tendency to move the analysis of problems of humanities from separate sciences to the plane of interdisciplinary is emphasized. It was accented on the novelty and relevance of such interdisciplinary research within Cultural studies. **Conclusions.** The approach of Cultural studies offers an increase in the scale of generalization from aesthetic to actually global, which combines the experience of studying scientific problems in the traditional and extended areas. Given the fact that on the one hand, all material and spiritual values which surround man were born from culture, because culture is the cumulative result of productive human activity, and, on the other hand, culture absorbs them, being phenomenon generalized, interdisciplinary approach of Cultural studies is able to suggest an updated perspective on this problem on the border of traditional and non-traditional sciences and through the improvement of its conceptual and categorical apparatus to offer new ways to study.

Key words: aesthetic values, Cultural studies, aesthetics, generalization, aesthetic attitude, interdisciplinary approach.

Актуальність теми дослідження. Важливість визначення естетичних цінностей тієї чи іншої особистості продиктована можливістю розкриття її внутрішнього світу, адже відомо, що естетичні цінності є певним еталоном естетичної оцінки як подій, процесів, явищ, предметного світу, що нас оточує, так і наших власних дій та вчинків.

Естетичні цінності на особистісному рівні визначають характер поведінки кожного окремого індивіда, а на загальнолюдському — характер життя та взаємодії цілих народів. Окрім того, під естетичною цінністю розуміється характер взаємодії, в першу чергу, творів мистецтва із особистістю (читачем, глядачем, слухачем), яка їх сприймає. «Словник літературознавчих термінів» трактує естетичну цінність, як «здатність будь-якого явища <...> викликати естетичне почуття, давати людині духовно-інтелектуальну насолоду (втіху), збагачувати її внутрішній світ» [6], що зумовлене притаманними цим явищам певними якостями та властивостями, які мають сенс для людини.

Вивчення тих чи інших естетичних цінностей має тривалу історію та традиційний ракурс — в межах естетики, яка вже, у свою чергу та враховуючи свій міждисциплінарний характер, пропонує певні узагальнення та підсумовування даної проблематики. Естетичний ракурс враховує наукові положення та висновки естетики, мистецтвознавства, етики, психології та філософії. Разом з тим, за останні десятиліття активного розвитку зазнала ще одна міждисциплінарна галузь — культурологія. У зв'язку з цим, розглянемо таке питання: чи здатна культурологія стати тією наукою, котра продовжить вивчення естетичних цінностей, традиційно розглядуваних з позицій естетики, на новому рівні: синтезуючи та узагальнюючи не лише доробок окремих дисциплін та досвід естетики, в межах яких ці питання отримали своє вивчення, але і інтегруючи оновлені ракурси. Тобто питання постає наступне: чи має культурологія достатній методологічний, понятійно-категоріальний та джерельний (наявні дослідження в обраному напрямку) потенціал, щоб стати новою площиною для вивчення естетичних цінностей, щоб інтегрувати б як минулий досвід у межах естетики, так і подальше їх дослідження у нових ракурсах у межах інших наукових галузей?

У той самий час культурологія продовжує формуватися як наука, а її об'єкт та

предмет дослідження і досі перебуває у стані розвитку. Саме тому усі питання, пов'язані із уточненням предметної сфери культурології, є актуальними.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання естетичних цінностей вивчається, починаючи з XVI ст.. Вперше до поняття «естетика», «естетичне» та «естетична цінність» звернулися німецькі філософи О. Баумгартен та Й. Зюльцер. За допомогою категорії «естетичного» досліджуються особливості чуттєвого пізнання людиною світу. Отже, проблемі ціннісної сфери особистості та естетичних цінностей, зокрема, присвячені роботи зарубіжних, вітчизняних (Л. Левчук, О. Легун, В. Мартинюк, С. Мельничук, Н. Павлик, О. Сухомлинська, Г. Шевченко), (М. Ганді, І. Кон, Г. Мюнстерберг, Б. Рассел, Ф. Швейцер та ін.) та російських (М. Бердяєв, Л. Рубінштейн, Д. Узнадзе) дослідників.

Вітчизняна дослідниця Н. Баранова розглядає естетичну цінність як «цінність виявлення — вираження, розкриття внутрішнього в зовнішньому, надчуттєвого в чуттєвому, значення в знакові й т. д.» [3, 143]. Також дослідниця розглядає поняття естетичного досвіду, як того, що має світоглядне значення і цінність.

Казахстанська дослідниця Б. Абалакова розглядає «естетичні цінності» як синтез трьох значень: «речово-предметного, психологічного та соціального» [1]. Перше значення відображає зовнішні ознаки речей та предметів, друге значення — психологічні якості людини, і третє — говорить про характер взаємовідносин між людьми, при яких ті чи інші цінності стають загальноновизнаними. Як бачимо, у самому визначенні вже закладено міждисциплінарний аспект (мистецтвознавчий, психологічний та педагогічний).

Певне узагальнення теорій класифікації естетичних цінностей знаходимо у роботі вітчизняного дослідника Л. Гука. Так, проаналізувавши досвід гуманітарних та суспільних наук, вчений підсумовує: в педагогіці (Є. Бондаревська, Г. Шевченко) абсолютною цінністю вважається людина, що є вихованою, сердечною, високодуховною та такою, яка має високі естетичні переконання; в традиційно-християнському контексті (О. Вишневський) виділяють вічні, національні, громадянські, сімейні, інтелектуальні та ін. естетичні цінності. В соціології (М. Лапін, М. Рокич) естетичні цінності є елементами суспільної свідомості,

що регулюють життя індивідів; у психології естетичні цінності є суспільним ідеалом, виражаються у творах мистецької та духовної культури, стають складовими структури особистості, мотивуючи її дії та визначаючи поведінку.

Б. Хрістіансен вважає, що існує стільки цінностей, скільки суб'єктів, оскільки сама людина має повне право вирішати, що є вірним, а що — ні. Такі цінності називаються автономними. Б. Хрістіансен не надає естетичним цінностям загальнолюдського характеру, зазначаючи, що автономні естетичні цінності, що є значущістю для окремого суб'єкту, «можуть бути несуттєвими у прояві значимості для більшості суб'єктів» [див.: 11].

Також існує думка про тісний взаємозв'язок між естетичними цінностями, естетичним відношенням до життя (яке стає передумовою їх формування) та художньою творчістю.

Радянський дослідник А. Мелік-Пашаєв наступним чином пояснює цей зв'язок: «<...>в основі повноцінної художньої творчості завжди лежить особливе — естетичне відношення до самого життя. Відношення, завдяки якому зміст життєвого досвіду митця, тотожний, здавалося б досвіду усіх інших людей, перетворюється в специфічний зміст художніх творів. Це «психологічна першооснова художньо-творчої обдарованості людини» [8, 213]. Більше того, А. Мелік-Пашаєв стверджує, що окремі здібності до будь-якого виду мистецтва та науки лише при наявності в особистості розвиненого естетичного відношення до дійсності «набувають значення і специфічно художню спрямованість» [8, 213].

Пояснюючи процес естетичного відношення, окрім відкриття цінності та значимості явищ оточуючого світу саме завдяки естетичному переживанню, за словами А. Мелік-Пашаєва, людина «відчуває внутрішню необхідність зафіксувати (а тим самим об'єктивувати і зберегти) зміст, який їй відкрився, в художньому образі. Речі як би «вимагають» цього від митця» [8, 215].

Традиційний погляд на проблему естетичного відношення, естетичного переживання, що є основою художньої творчості, лежить у межах науки естетики. Вітчизняний естетик О. Оніщенко стверджує, що психологія, так само, як і філософія, етика і мистецтвознавство, не надають відповіді на запитання про те, «чому і як процеси

художнього творення і сприйняття вибудовуються по лінії творчості» [9, 41]. Через те, що кожна із названих наук може розкрити лише окремих бік феномену творчої особистості, на переконання автора, лише в разі наукового діалогу і пошуку «об'єднувального ланцюга» можливе всебічне розуміння і дослідження даного феномену. Таку роль може взяти на себе естетика, яка, з одного боку, «має безпосереднє відношення до філософського циклу, з іншого — є загальноновизнаною метатеорією мистецтва» [9, 41], завдяки чому саме об'єднання досвіду естетики, психології, етики та мистецтвознавства «відкриває значні перспективи на шляху до вивчення проблеми художньої творчості» [9, 42].

Мета дослідження. Довести доцільність та науковий, методологічний, понятійно-категоріальний та джерельний потенціал Культурології, як науки, що здатна запропонувати оновлений ракурс для вивчення естетичних цінностей за рахунок залучення міждисциплінарного підходу та використання узагальнення наявних досліджень, в тому числі і естетичних.

Виклад основного матеріалу. У цій статті ми сформулювали теоретичне запитання, стосовно можливості культурології запропонувати вивчення проблеми естетичних цінностей із залученням міждисциплінарного підходу [див.: 7, 85–92] та на основі оновлених взаємозв'язків між науковими галузями — традиційними та інноваційними. Для цього звернемося до огляду наукових пошуків у цьому напрямку перших двох десятиліть ХХІ ст..

У період з 2001 по 2017 р. проблема естетичних цінностей продовжує вивчатися у межах естетики: в контексті національних особливостей розвитку даної галузі знань (Б. Абалакова, Л. Гук, К. Шевчук), як «засіб», на якому формується художня культура учнів (О. Надутенко), як запорука художньої творчості (О. Оніщенко).

Водночас спостерігається розширення об'єкту дослідження, предметом якого є «естетичні цінності». Так, поряд із традиційними *естетичними* та *філософськими* (А. Залужна) площинами, вивчається значення естетичних цінностей у контексті *соціокультурних процесів світового рівня* — «глобалізаційних та трансформаційних» (А. Сергієнко), у контексті *політичних відносин* (В. Полянська) та специфіки «*телевізійної творчості*» (В. Бабенко).

Потрібно підкреслити, що наведені оновлені кути зору, під якими розглядається проблема естетичних цінностей, сформувалися на основі наявних та частково розроблених напрямків вивчення даної проблеми. Так, контекст «глобалізаційних та трансформаційних» процесів є продовженням вивчення естетичних цінностей як загальнолюдських «констант». Ці «константи», будучи універсальними, не лише відіграють виключну роль у формуванні позачасових та загальнолюдських чеснот особистості, але і підпадають під вплив ряду *масштабних процесів та мінливості усіх сфер життєдіяльності людини*, що є ознакою сучасного соціокультурного середовища, які трансформують весь світ, набуваючи глобального масштабу.

Аналіз естетичних цінностей традиційно продовжується в контексті вивчення *художньої творчості*, багато аспектів якої і досі лишаються недослідженими. Вивчення естетичних цінностей у контексті *телевізійної творчості* переслідує принаймні дві цілі. По-перше, такі дослідження враховують специфіку інформаційного простору другої половини ХХ – поч. ХХІ ст., що полягає у виключному значенні телевізійних проєктів для масового глядача. Це, в свою чергу, виводить телевізійну творчість та діяльність у ранг найвпливовіших та таких, що «диктують» (формують), в певному сенсі, не лише естетичні, але і усі інші цінності у ряді поколінь. Тому наведений ракурс дослідження відображатиме стан естетичних цінностей певної історичної доби, а також її філософський, мистецький та соціокультурний контексти.

Другою метою є виправдане визначення В. Бабенко діяльності телевізійного журналіста як «естетико-культурної» та «комунікативної» [2, 216], через яку засобами телевізійного тексту відбувається творення естетичної реальності. Телевізійний текст тут постає як складне утворення, «кодове сплетіння досвіду поколінь, автора і реципієнта, національних пріоритетів» [2, 216]. Комунікативний компонент діяльності журналіста визначається рівнем та майстерністю володіння ним основними вербальними жанрами — інформаційними, оцінними, імперативними та етикетними, — які здатні «налаштувати глядача на сприйняття інформації, показати просторово-часові характеристики, виробити відповідну комунікативну поведінку в аудиторії» [2, 219],

активувати роботу його творчої уяви, що, в свою чергу, активує складний ланцюг інтелектуальних, психологічних процесів та ціннісного судження.

Що стосується *політичної площини* вивчення естетичних цінностей, то ми також підкреслимо доцільність та виправданість такого ракурсу. По-перше, важливо усвідомлювати, що у сучасному світі політичні процеси відіграють велику роль, адже здатні впливати на усі сфери життя людини, від економічної, соціальної, власне політичної, до соціокультурної, мистецько-художньої та особистісної. По-друге, як справедливо зазначає В. Полянська, на актуальність та своєчасність політичного ракурсу дослідження вказує особливість міжособистісних та міжнародних відносин ХХІ ст., що мають глобальний характер: «пояснення та управління актуальними політичними процесами, явищами, в політологічному дискурсі наявна інтенція до осмислення цих процесів та явищ на більш високому рівні абстракції, включаючи онтологічні, гносеологічні, епістемологічні, а також етичні та естетичні аспекти дослідження політики та політичного» [10, 240].

Як бачимо, автор виражає наведену нами думку про важливість вивчення естетичних цінностей на новому рівні, що передбачає узагальнення та абстрагування, врахування досвіду різних наук (міжнауковий підхід). У цьому випадку об'єднувальною ланкою стає поняття «цінностей». Адже саме ціннісне відношення, ціннісне судження, яке і пропонує естетичний контекст політичних відношень, надає політичним поняттям, категоріям та конструкціям зовсім інше змістове навантаження, формуючи у індивіда (суб'єкта, групи суб'єктів) відгук, емоційний чи чуттєвий про певне політичне явище та подію, стосовно яких потрібно сформулювати судження.

Новим словом у гуманітаристиці є вивчення естетичних цінностей у релігійному ракурсі. Вітчизняний науковець О. Гавеля [див.: 4], виправдовуючи його, підкреслює особливість естетичних цінностей людини віруючої. Теоретик переконана, що християни, які є представниками творчої інтелігенції та є активними учасниками різних заходів, ініційованих християнськими громадами, стають не лише носіями особливих естетичних цінностей, але і виконують виховну роль у створенні певної традиції цих цінностей у своєму середовищі. О. Гавеля також проводить порівняння відношення до творів мистецтва на

релігійні теми у світської та віруючої людини. В першому випадку має значення культурна цінність речей з точки зору їх матеріальної та художньої цінності. Віруючі люди ж звертають увагу на духовну цінність цих речей. У статті О. Гавелі запропоновано аналіз спільних естетичних цінностей у православ'ї та католицизмі. Отже, у цій науковій розвідці спостерігаємо вивчення естетичних цінностей також у міждисциплінарному ракурсі: на межі релігії, естетики, етики, мистецтвознавства та музикознавства, що є практичним прикладом застосування *культурологічного* підходу та вказує на його наукову життєздатність та дослідницький потенціал.

Наукова новизна. У статті розглядається міждисциплінарний та узагальнюючий потенціал культурології на прикладі проблеми естетичних цінностей. Підкреслюється наявна тенденція до переміщення аналізу проблем гуманітарних дисциплін з окремих наук до міждисциплінарної площини. Акцентується увага на новизні та актуальності проведення подібних міжнаукових культурологічних досліджень.

Висновки. Вивчивши дослідження перших двох десятиліть ХХІ ст., присвячені проблематиці естетичних цінностей, виправданим є розподіл їх на дві групи: ті, що здійснюються у *традиційних напрямках* та галузях знань (естетика, філософія та її окремі розділи, психологія художньої творчості) та ті, що вивчають естетичні цінності у нових ракурсах, що продиктовано станом та особливостями соціокультурного середовища, політичних подій та прагненням науковців активно залучати міждисциплінарний підхід та відповідне узагальнення. Якщо естетика вже має досвід певних узагальнень, то культурологічний підхід дозволяє розширити поле наукових галузей, в ракурсі яких вивчається сутність та різні аспекти естетичних цінностей, стаючи, таким чином, узагальненням естетичного узагальнення та усіх інших галузей знань (політична наука, релігія, соціологія), які не відносяться до проблематики науки естетики. Тобто мова йде про збільшення масштабу узагальнення від естетичного до фактично глобального, використовуючи сучасну культурологічну термінологію. Враховуючи той факт, що культура (об'єкт дослідження культурології), з одного боку, *народжує* усі матеріальні та духовні цінності, що оточують людину (адже культура і є сукупним результатом продуктивної діяльності людини), а, з іншого

боку, *поглинає* їх, будучи явищем об'єднуючим, культурологічний — міждисциплінарний — підхід здатен запропонувати оновлений кут зору на межі вже традиційних та нетрадиційних для даної проблематики наук та через удосконалення свого понятійно-категоріального апарату запропонувати нові шляхи дослідження вкрай важливого та актуального питання естетичних цінностей.

Література

1. Абалакова Б. Т. Эстетические ценности и их роль в человеческой жизни. URL: http://www.rusnauka.com/29_DWS_2012/Philosophia/4_120741.doc.htm (дата останнього звернення: 5.12.2020).
2. Бабенко В. Естетичні цінності мовних жанрів у телевізійній творчості. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2011. Вип. 26. С. 216–219.
3. Баранова Н. Естетичне як сфера співвіднесення людини зі світом культури. Сіверянський літопис. С. 139–146. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/46339/16-Baranova.pdf?sequence=1> (дата останнього звернення: 19.11.2020).
4. Гавеля О. Р. Духовні і естетичні цінності як віддзеркалення релігійної свідомості сучасної людини: конфесійний вимір. Гілея: науковий вісник. 2017. Вип. 127. С. 261–266.
5. Гук Л. В. Аналіз сучасних поглядів на проблему естетичних цінностей у науково-педагогічних дослідженнях. Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. 2010. №6 (193), Ч. I. С. 21–25.
6. Естетична цінність. Словник літературознавчих термінів. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/estetychna-tsinnist/> (дата останнього звернення: 19.11.2020).
7. Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда): дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ. Київ, 2018. 245 с.
8. Мелик-Пашаев А. А. Эстетическое отношение к жизни как первооснова способностей к художественному творчеству // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1983 [Отв. Редактор Б. С. Мейлах] / «Наука», Ленинград. 1983. С. 212–216.
9. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: [Монографія]. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.
10. Полянська В. Ю. Естетичні цінності та естетичні судження в аспекті дослідження політичних відносин. Філософія і політологія в контексті сучасної культури. 2012. Вип. 3. С. 239–244.

11. Суший О. В. Методологічні принципи аксіологічної естетики Б. Хрістіансена. URL: <http://newacropolis.org.ua/uk/thesis/методологічні-принципи-аксіологічної-естетики-б-хрістіансена> (дата останнього звернення: 5.12.2020).

References

1. Abalakova B. (2012). Aesthetic values and their role in human life. URL: http://www.rusnauka.com/29_DWS_2012/Philosophia/4_120741.doc.htm [in Russian]
2. Babenko V. (2011). Aesthetic values of language genre in the television creativity. Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: Philology. Social communications, 26, 216–219 [in Ukrainian]
3. Baranova N. (2008). Aesthetic as a sphere of human correlation with the world of culture. Severyansky chronicle, 139–146. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/46339/16-Baranova.pdf?sequence=1> [in Ukrainian]
4. Gavelia A. (2017). Spiritual and aesthetic values as a reflection of the religious consciousness of the modern man: confessional measurement. Gileya: scientific bulletin, 127, 261–266 [in Ukrainian]
5. Guk L. (2010). Analysis of modern views on the problem of aesthetic values in scientific and pedagogical research. Bulletin of Luhansk National University name after Taras Shevchenko, №6 (193), part I, 21–25 [in Ukrainian]
6. Aesthetic values (2020). Dictionary of literary terms. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/estetychna-tsinnist/> [in Ukrainian]
7. Lyashenko L. L. (2018). The Phenomenon of Talent in the Cultural Discourse (Based on the Course of Life and Creative Development of E. Korngold). A dissertation for obtaining an academic degree of candidate of cultural science in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture» (Cultural studies), 245 [in Ukrainian]
8. Melik-Pashaev A. (1983). Aesthetic attitude to life as the basis for artistic creativity // Artistic creativity. Complex study issues, Leningrad, 212–216 [in Russian]
9. Onischenko O. (2001). Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge: [Monograph]. Kyiv, High school, 179 [in Ukrainian]
10. Polyanska V. (2012). Aesthetic values and aesthetic judgments in the aspect of the study of political relations. Philosophy and political science in the context of modern culture, 3, 239–244 [in Ukrainian]
11. Sushii O. Methodological principles of axiological aesthetics of B. Christiansen. URL: <http://newacropolis.org.ua/uk/thesis/методологічні-принципи-аксіологічної-естетики-б-хрістіансена> [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 21.01.2021

Отримано після доопрацювання 16.02.2021

Прийнято до друку 22.02.2021

Цитування:

Мохнюк Р. С. Творчі спілки у процесі культуротворення громадянського суспільства. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 42-47.

Mokhnyuk R. (2021). Creative Unions in the Process of Cultural Creation of Civil Society. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 42-47 [in Ukrainian].

Мохнюк Руслан Степанович,
кандидат педагогічних наук,
директор Рівненського центру
підвищення кваліфікації
та перепідготовки працівників культури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
rivne_nakkkim@ukr.net

ТВОРЧІ СПІЛКИ У ПРОЦЕСІ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

Метою роботи є здійснення аналізу фактологічно-практичного досвіду діяльності творчих спілок України у контексті культуротворення громадянського суспільства. **Методологія дослідження.** Загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення, індукції, дедукції дозволяють представити матеріал в їх культурно-історичній цілісності, окреслити особливості функціонування творчих спілок та простежити їх вплив на розвиток громадянського суспільства. Дослідження культуротворчого модусу базується на використанні феноменологічного методу. **Наукова новизна** полягає у виокремленні культуротворчого аспекту діяльності творчих спілок щодо розвитку громадянського суспільства. **Практичне значення.** Дослідження може бути використане творчими спілками при плануванні, реалізації культурно-мистецьких проєктів, розробці тематичних науково-методичних матеріалів, а також при читанні дисциплін культурологічного спрямування у вищих навчальних закладах. **Висновки.** Фактологічно-практичний матеріал щодо діяльності творчих спілок в Україні існує у розрізнені, не систематизованому порядку. Творчі спілки в основі своєї діяльності заряджені на культуротворчий підхід до пошуку та здійснення сучасних проєктів, що здебільшого мають кластерний характер. Культуротворчий модус креативних проєктів, що поєднує в собі зміст і форму з їх естетико-художнім відтворенням дійсності, ціннісно-смісловими домінантами, новаторськими відкриттями, самобутністю, є визначальним у питанні розвитку громадянського суспільства.

Ключові слова: культуротворчість, творчі спілки, регіональні творчі спілки, громадянське суспільство, культурно-мистецькі проєкти, кластеризація творчих проєктів.

Mokhnyuk Ruslan, PhD in Pedagogics, director of Rivne Centre of Enhancing to Qualification and Retraining of Workers of Culture, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Creative Unions in the Process of Cultural Creation of Civil Society

The purpose of the article is to analyze the factual and practical experience of creative unions of Ukraine in the context of cultural creation of civil society. **Methodology.** General scientific methods of analysis, synthesis, generalization, induction, deduction allow to present the material in their cultural and historical integrity, to outline the features of the functioning of creative unions and to trace their impact on the development of civil society. The study of cultural mode is based on the use of the phenomenological method. **Scientific novelty** is to highlight the cultural aspect of the activities of creative unions for the development of civil society. The research can be used by creative unions in planning, implementation of cultural and artistic projects, development of thematic scientific and methodological materials, as well as in reading cultural disciplines in higher education. **Conclusions.** Factual and practical material on the activities of creative unions in Ukraine exists in a separate, non-systematic manner. Creative unions are basically charged with a cultural approach to the search for and implementation of modern projects, which are mostly clustered in nature. The cultural mode of creative projects, combining content and form with their aesthetic and artistic reproduction of reality, value-semantic dominants, innovative discoveries, identity, are decisive in the development of civil society.

Key words: cultural-creative, creative unions, regional creative unions, civil society, cultural and artistic projects, clustering of creative projects.

Актуальність теми дослідження. Діяльність творчих спілок, об'єднань у галузі культури та мистецтва апіорі постулюється з розвитком

громадянського суспільства. Їх культуротворчі підвалини заклали творчі особистості минувшини, представляючи свої твори на

виставках, у публікаціях, під час сценічного виконання, кіно-, теле-, відеопоказу. Культурно-мистецькі твори, що є кінцевим результатом культури та різних видів, жанрів мистецтв, що продукують члени творчих спілок, виконують інтегративну роль, формуючи, розвиваючи систему креативного мислення особистості. Ідеї, поняття, концепції закладені у художніх творах митцями – членами творчих спілок, спонукають до критичного осмислення явищ, подій тощо. Культуротворчий модуль різних видів мистецтв з їх структурно-кодуючою побудовою у процесі комплексного до них підходу концентрує внутрішній духовно-емоційний зміст твору і цінності особистості, водночас слугуючи могутнім засобом трансляції й комунікативного обміну з широким загалом споживачів, що, своєю чергою, активізує розвиток громадянського суспільства в Україні. Саме такий комплексний підхід актуалізує заявлену нами тему. Ситуація з діяльністю творчих спілок в Україні на сьогодні не є однозначною. Вона векторизується від сприйняття їх діяльності та активної участі в ній до повного заперечення таких інституцій. Але попри все вони існують, мають свою історію та різноманітний спектр діяльності, що не достатньо опрацьована науковцями. У тому, що склалася така ситуація, є недоопрацювання і самих спілок, що не достатньо себе рекламують.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукових досліджень щодо діяльності творчих спілок є вкрай незначна кількість. Ця теза присутня і в «Аналітичному звіті за результатами оцінювання ефективності застосування окремих законодавчих актів України, що регламентують державну підтримку творчих спілок», підготовленому національним експертом проєкту Європейського Союзу П. Білашем на замовлення Програми розвитку ООН в Україні для слухань у Комітеті Верховної Ради України з питань гуманітарної та інформаційної політики (2021 р.). У ньому зазначено: «Проблематика діяльності та розвитку творчих спілок в Україні практично не досліджена, самі творчі спілки за малим винятком не достатньо уваги приділяють власній популяризації, практично не розробляють комунікаційних стратегій, а тому про їх існування майже не відомо широкому загалу» [1, 3]. У Звіті подано коротку історичну довідку функціонування творчих спілок в Україні, огляд зарубіжного досвіду, аналіз законодавства, фінансово-економічні реалії існування, а також перелік зареєстрованих творчих спілок [1]. На сьогодні існують наукові розвідки, що частково дотичні

до заявленої нами теми. Вони окреслюють окремі історичні періоди існування творчих спілок та простежують їх функціонування на окремих локусах. Так, на основі опублікованих і архівних матеріалів І. Міщенко досліджує, окрім іншого, роль художніх товариств у мистецькому процесі на Буковині кінця XIX – першої половини XX століття. У висновках вона зазначає, що у художньому житті Буковини значимими були численні мистецькі спілки, що сприяли об'єднанню митців, захисту їх професійних інтересів та популяризації образотворчості й художнього ремесла серед широких верств населення [4]. Культурно-мистецький потенціал Рівненщини у цілому ряді наукових робіт досліджує С. Виткалов, зокрема, він подає галерею творчих портретів персоналій – членів творчих спілок України та побіжно торкається проблем функціонування творчих спілок [2]. Так, у монографії «Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори культурно-мистецького життя краю» йдеться про «зростання кількості та посилення активності фахових товариств, об'єднань, асоціацій в краї (краєзнавців, композиторів, графіків, художників та ін.), що переймаються питаннями організації пошукової діяльності, вивчення, збереження та пропаганди національно-культурної спадщини в її регіональному контексті» [2, 333.]

Мета дослідження – здійснити аналіз фактологічно-практичного досвіду діяльності творчих спілок України у контексті культуротворення громадянського суспільства.

Методологія дослідження. Сучасний методологічний інструментарій дає можливість поглянути на заявлену нами тему як на культурологічну проблему. Загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення, індукції, дедукції дозволяють представити матеріал в їх культурно-історичній цілісності, окреслити особливості функціонування творчих спілок та простежити їх вплив на розвиток громадянського суспільства. Дослідження культуротворчого модусу базується на використанні феноменологічного та культурологічного методів.

Наукова новизна полягає у виокремленні культуротворчого аспекту діяльності творчих спілок щодо розвитку громадянського суспільства.

Практичне значення. Дослідження може бути використане творчими спілками при плануванні, реалізації культурно-мистецьких проєктів, розробці науково-методичних матеріалів з питання культуротворчого потенціалу розвитку громадянського

суспільства та місця у цьому процесі творчих спілок, а також при читанні дисциплін культурологічного спрямування у вищих навчальних закладах

Виклад основного матеріалу. Творчі спілки мають у наявності багатий фактологічно-практичний матеріал для культурологічного аналізу. Його інтерпретація у контексті культуротворення громадянського суспільства в Україні потребує вироблення наукових підходів з метою їх ефективного втілення в подальшому. Для початку скористаємось Переліком Національних творчих спілок, що подається на веб-сайті Міністерства культури України. Згідно інформації станом на 02.11.2020 року він є наступним: Національна спілка композиторів України, Національна Всеукраїнська музична спілка, Національна спілка кобзарів України, Національна спілка театральних діячів України, Національна хореографічна спілка України, Національна спілка кінематографістів України, Національна спілка художників України, Національна спілка фотохудожників України, Національна спілка майстрів народного мистецтва України, Національна спілка краєзнавців України, Національна спілка письменників України [5]. В «Аналітичному звіті за результатами оцінювання ефективності застосування окремих законодавчих актів України, що регламентують державну підтримку творчих спілок» окрім вищенаведених значаться: Національна спілка архітекторів України, Національна спілка журналістів України, Всеукраїнське товариство «Просвіта», Всеукраїнська творча спілка «Спілка дизайнерів України», Європейська медійна спілка, Національна Ліга українських композиторів, Спілка рекламистів України, Творча спілка «Асоціація діячів етнічного мистецтва». Окрім всеукраїнських спілок у переліку є регіональні: Обласна молодіжна творча спілка художників та мистецтвознавців (Житомир), Районна спілка художників «Арт-Свалява», Спілка фотохудожників Закарпаття, Чернігівська регіональна творча спілка кінематографістів [1, 7-20]. Державна реєстрація всеукраїнських творчих спілок, їх територіальних осередків та регіональних (місцевих) творчих спілок здійснюється у порядку, визначеному Законом України «Про державну реєстрацію юридичних осіб, фізичних осіб – підприємців та громадських формувань». Діяльність творчих спілок регламентується Законом України «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» від 07.10.1997 р. за №554/97-ВР. У залежності від ситуації у подальшому до законів вносяться зміни та доповнення. Згідно

Єдиного реєстру громадських формувань в Україні є всеукраїнські з їх місцевими осередками та регіональними (місцевими) творчі спілки [3].

Зупинимось на культуротворчій діяльності місцевих, регіональних осередків окремих спілок щодо розвитку громадянського суспільства. Одним з найдавніших професійних творчих об'єднань митців України є Національна всеукраїнська музична спілка. Її першовитоком було Музичне товариство ім. М. Леонтовича, створене у 1922 р. за ініціативи видатних діячів української культури: К. Стеценка, П. Козицького, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Г. Верьовки, П. Демущього, М. Грінченка, Г. Хоткевича, Н. Городовенка та інших. Це був період прагнення творців до високого професіоналізму, універсальності жанрів та засобів виразності. Різні сторінки є в історії Національної всеукраїнської музичної спілки, від закриття до піднесення. Але 1998 року, враховуючи заслуги у ствердженні традицій і розвитку української національної культури, Кабінет Міністрів України своєю постановою надав Спілці статус «Національної». А ще раніше, 1995 року Всеукраїнська музична спілка увійшла до Міжнародної Музичної Ради ЮНЕСКО та до сьогодні бере активну участь у всесвітніх музичних проєктах, задля сприяння розвитку дружніх творчих відносин музичних культур світу на основі їх рівноправ'я і взаємоповаги, що відповідає завданням розвитку української музичної культури, розумінню актуальних потреб міжнародного спілкування. Від імені Спілки в Міжнародній Музичній Раді виступає Національний Музичний Комітет України. Основною формою діяльності комітету, крім іншого, є пропозиція щодо міжнародних проєктів та програм в рамках світового культурного співтовариства, а також проведення в Україні заходів, покликаних підносити міжнародний авторитет музичної України, зокрема це проведення наукових конференцій, міжнародних фестивалів, конкурсів, творчих лабораторій, майстер-класів.

Громадяноформуючий аспект діяльності Спілки постулюється з підвищенням професійного, наукового і загальнокультурного рівня членів Спілки, виховання творчої молоді, що головним чином проявляється під час втілення у життя культурно-мистецьких проєктів. Цьому сприяє творча структура Спілки, де є більше 15 жанрово-фахових асоціацій та територіальних осередків в усіх областях України. На території Рівненщини діють асоціації: «Хорове товариство ім. М. Леонтовича» (голова –

О. Одинець); композиторів (голова – М. Корейчук); діячів фортепіанної музики (голова – В. Буцяк); діячів естрадного мистецтва (голова – М. Филипчук); діячів народно-інструментальної музики (голова – Н. Турко); діячів духової музики (голова – С. Цюлюпа); діячів фольклору (голова – В. Ковальчук); діячів музичної освіти (голова – П. Давидюк); діячів хореографічного мистецтва (голова – Б. Бунь); діячів академічного сольного співу (голова – Г. Швидків); діячів гітарної музики (голова – Т. Безюльов); діячів струнно-смичкових інструментів (голова – В. Подолянчук) [6, 5-7].

Рівненське обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки запроваджує різновекторні проєкти залучаючи громадськість регіону. Серед іншого, 2000 року президія Рівненського відділення НВМС заснувала обласну мистецьку премію ім. Г. Жуковського, народного артиста України, уродженця м. Радивилів Рівненської обл., з метою вшанування його пам'яті та відзначення творчих працівників і колективів за значний внесок у розвиток музичного мистецтва. За ці роки лауреатами Премії стали як персоналії, так і творчі колективи, зокрема: М. Фесай (перший голова Спілки), М. Корейчук, В. Ковальчук, Г. Швидків, В. Сидорчук, інструментальне тріо Рівненської обласної філармонії «Контрасти», камерний хор Свято-Воскресенського собору «Воскресіння», народне вокально-інструментальне тріо Рівненського МБК «Срібна терція», ансамбль народної музики Рівненського музичного училища «Древляни» та ін. [6, 162].

За інформацією голови Рівненського обласного відділення НВМС А. Пастушенка, на Рівненщині проводиться більше десяти конкурсів і фестивалів, а саме: Всеукраїнський конкурс піаністів, Всеукраїнський конкурс виконавців на струнно-смичкових інструментах «ЧаРівні смички», Всеукраїнський конкурс вокалістів «Бурштинові солоспіви», Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на класичній гітарі «Гітаріада», Міжнародний фестиваль «Лірницька Покрова», Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Весняний первоцвіт», Фестиваль патріотичної пісні «Слава Україні! Героям слава!», Фестиваль української народної жартівливої пісні «Весела толока», Фестиваль «Зустрічаємо Різдво», Фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики «З народного джерела» [6, 8]. Окрім того, пошанування творчих діячів краю є основою заснування конкурсів їх імені, що несе в собі громадянотворчий потенціал. Це Міжнародний конкурс виконавців на духових інструментах ім. В. Старченка,

Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на ударних інструментах ім. Л. Котлара, Всеукраїнський конкурс хорового мистецтва ім. В. Пекаря.

Культуротворення громадянського суспільства доречно проілюструвати Фестивалем патріотичної пісні «Слава Україні! Героям слава!», що приурочується до Дня Незалежності України. Кожного року він відбувається на різних локаціях Рівненщини. 2017 рік, рік заснування – це с. Колоденка. У ньому взяли участь до 20-ти виконавців, ансамблів, хорів з області. Сама ідея, тема цього івенту підтверджує громадянотворчий аспект, про це свідчить і його структура та різноманітна програма: звучали українські козацькі, стрілецькі, повстанські пісні, а також твори, присвячені героям Небесної сотні, воїнам АТО, встановлена благодійна скринька для збору коштів захисникам України. 2018 рік – місце проведення с. Корнин. Програму склали: урочиста хода центром міста, вручення Почесних грамот учасникам АТО, патріотичні пісні у виконанні творчих колективів, солістів, виступ військового оркестру та демонстрація військовослужбовцями елементів бойової підготовки, виставка військової та аварійно-рятувальної техніки, організація рятувальниками смуги перешкод, яку долали юнаки. 2019 року фестиваль пройшов у с. Тайкури Корнинської об'єднаної громади. Відкрив дійство духовий оркестр, з промовою до присутніх звернувся настоятель храму. Іншими складовими програми були: привітальні слова керівників області та Корнинської ОТГ, виступи солістів, творчих колективів, козацькі забави, змагання, катання на конях, пригощання кулішем, фаєр-шоу, знайомство з пожежно-рятувальною технікою та спроба молоді побути у ролі рятувальників. Надання переваги організаторами діяльнісній програмі фестивалю, де глядачі могли включитись у змагання сприяла піднесенню національної свідомості громади. Інший приклад, започаткований Інститутом мистецтв РДГУ спільно з Рівненським обласним відділенням НВМС (асоціацією діячів фортепіанної музики) «Всеукраїнський конкурс піаністів. Рівне-2018», що продовжив свою роботу і у наступних роках. Регіональний відкритий конкурс піаністів констатує культуротворчий підхід до розвитку фортепіанного мистецтва в краї, підтримку та зростання виконавчої майстерності молоді, утвердження престижу вітчизняної фортепіанної школи. Інтерес до конкурсу засвідчила представницька палітра його учасників. Це виконавці з Вінниччини, Волині, Закарпаття, Київщини, Львівщини,

Рівненщини, Тернопільщини, Хмельниччини.

Окрім цього, кластерний підхід до роботи Спілки підтверджують такі проекти, як «Музичні діалоги з Андрієм Пастушенком» (співпраця з ТРК «Ритм»), телевізійний проєкт «РівнеМузФест», проведення звітних концертів з нагоди персональних ювілеїв та 95-річчя НВМС, мистецька феєрія майстрів сцени «Поліський край збирає митців».

Культуротворення громадянського суспільства доречно проілюструвати діяльністю театральних інституцій Рівненської області, що як первинні осередки відносяться до Львівського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України. Це Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр, Рівненський академічний обласний театр ляльок, що є організаторами та беруть активну участь у різних проєктах Спілки. Зокрема, Рівненський академічний обласний театр ляльок був учасником Всеукраїнського театального Фестивалю-Премії «ГРА», що 2019 року другий рік поспіль проходив у Києві. Участь у ньому здійснюється на конкурсній основі за підсумками минулого календарного року. Кожен театр, незалежно від форми власності (державна, комунальна, приватна тощо), має право висувати на здобуття премії лише одну зі своїх прем'єр за принципом: «один заявник – одна заявка». Рівненський театр був номінантом на звання «кращої вистави для дітей» з виставою «Пливе човен, казок повен». Інші загальні номінації Фестивалю: «краща пошуково-експериментальна вистава», «краща музична вистава у жанрі опери/оперети/мюзиклу», «краща драматична вистава», «краща хореографічна/балетна/пластична вистава», «краща вистава камерної сцени» та індивідуальні номінації – за найкращі: жіночу роль, чоловічу роль, режисерську роботу, сценографію, пластичне рішення/хореографію, музичне (звукове) рішення вистави. Ефект катарсису від переосмислення глядачами різночасових подій досягався актуальністю тематики, режисерськими знахідками, сценографією, музичною палітрою тощо. Все це корелювалось громадянським змістонаповненням вистав – учасників проєкту.

Первинний осередок Національної спілки театральних діячів України Рівненський академічний український музично-драматичний театр святкуючи 2019 року 80 річчя від дня заснування залучав громадськість як до підготовки, так і проведення урочистостей. З нагоди ювілею був створений новий логотип, що був на всіх афішах заходів,

окрім цього організовувались: творчі зустрічі провідних акторів театру з глядачами у малій залі театру; виставки, присвячені історії розвитку театального мистецтва на Рівненщині в період 1939-2019 рр. у фойє театру; показ вистав аматорських театрів Рівного у малій залі театру; вистава під відкритим небом у рамках проєкту «Рівне. Літо. Музика»; показ кращих театральних костюмів у рамках «FASHION TIME», урочиста академія «Театру-80». Кластерний підхід зробив можливим урізноманітнити святкові урочистості. Так, у Рівненському обласному краєзнавчому музеї організована виставка до ювілею театру, відбулися зустрічі з акторами в бібліотеках міста, спільний концерт оркестрів театру та Рівненської обласної філармонії «Музика в театрі», найкращі постановки продемонстрували провідні театральні колективи України, Білорусі та Польщі. У рамках «Міжнародних театральних зустрічей-2019» були показані вистави: «Вечір» Брестським драматичним театром, «Королі стрільців» Театром Новий м. Забже (Польща), «Дитина в дарунок» Волинським драмтеатром, «Тарас» Тернопільським драмтеатром, «Украдене щастя» Житомирським драмтеатром, «Гуцульський рік» Національним театром ім. М. Заньковецької, «Момент кохання» Національним театром ім. І. Франка, «Солодка Даруся» Івано-Франківським Національним драмтеатром.

Різні форми громадської участі використовуються театрами у своїй діяльності. Так, з метою підтримки талановитої молоді та активізації аматорського театального руху міста Рівненський академічний український музично-драматичний театр з нагоди 80-річчя ініціював проведення театальної імпрези «Відкрита брама-2019». На малій сцені театру свої вистави показали дев'ять рівненських студійних театральних колективів: Молодий театр Атталії Гаврюшенко Рівненського міського палацу культури «Текстильник», театр-студія «Арлекіно» ПКС Хімік, Народний театр «Сонях», Театральна студія Рівненської ЗОШ №20 Лабораторії сучасної драматургії та режисури, Театр особливих акторів «Намисто» Рівненський міський палац дітей та молоді (РМПДМ), Театр-студія «Маленький принц» РМПДМ, Театральна лабораторія «ВідСутність» РМПДМ, Молодіжний театр «Від Ліхтаря» РМПДМ, Молодий театр ім. Агеєва (м. Чернівці) [7].

Але попри все, громадськість була головною дійовою особою у період урочистостей, як і поза ними. Дійства відбувались як на сценах театру, так і на різних майданчиках міста Рівного – у парку,

музеї, бібліотеці, філармонії, на майдані; репертуар театральних імпрез – сучасний та класичний; автори п'єс – вітчизняні та зарубіжні, сучасники та класики; тематика вистав – різноманітна; режисери – як маститі, так і молоді; учасники колективів – професіонали та аматори; культурологічні форми святкових урочистостей – різноманітні (від академій, зустрічей до шоу, презентацій); учасники урочистостей – актори та працівники всіх служб театру; географічне представництво театрів – різні міста (Житомир, Івано-Франківськ, Луцьк, Львів, Тернопіль, Чернівці) і країни (Білорусь, Польща). Культуротворчий підхід до урочистостей зробив можливим створити якісний, творчий, креативний продукт цікавий громадськості.

Діяльність творчих спілок передбачає добровільний (обирається профіль занять за інтересами) характер участі особистості у проєктах, що нею реалізуються. Розвиток ініціативи, винахідливості, наполегливості, розширення світобачення закладено у сутність культуротворчих процесів діяльності спілок. Цікавість, емоційність, цілеспрямованість, можливість проявити свої здібності, комунікування – це базова основа для їх існування. Все вищезазначене формує громадянську позицію особистості і постулюється з прищвидженим розвитком громадянського суспільства.

Висновки. Фактологічно-практичний матеріал щодо діяльності творчих спілок в Україні існує у розрізненому, не систематизованому порядку. Попри це слід наголосити на їх активній роботі і наявності багатьох цікавих івентів, що носять кластерний характер. Творчі спілки в основі своєї діяльності заряджені на культуротворчий підхід до пошуку та здійснення сучасних проєктів. Культуротворчий модус креативних проєктів, що поєднують в собі зміст і форму з їх естетико-художнім відтворенням дійсності, ціннісно-смісловими домінантами, новаторськими відкриттями, самобутністю, є визначальними у питанні розвитку громадянського суспільства. Суспільна спрямованість діяльності творчих спілок, їх проєктів відповідає потребам розбудови української держави.

Література

1. Аналітичний звіт за результатами оцінювання ефективності застосування окремих законодавчих актів України, що регламентують державну підтримку творчих спілок / підготовлено П.М. Білашем. К., 2021. 101 с.

2. Виткалов С.В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні

колективи та організатори культурно-мистецького життя краю : монографія. Рівне : ПП Дятлик М., 2014. 362 с.

3. Єдиний реєстр громадських формувань. URL : http://ddr.minjust.gov.ua/uk/672f790057d03c6f0a847105cc9f972f/edynyy_reestr_gromadskyh_formuvan/ (дата звернення : 02.02.2021).

4. Міщенко І.І. Трансформація європейських художніх течій в образотворчому мистецтві Буковини кінця XIX – першої половини XX століття (до 1940 року): автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05. К., 2009. 16 с.

5. Національні творчі спілки. URL : http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244995965&cat_id=244995957 (дата звернення : 12.01.2021).

6. Пастушенко А., Столярчук Б. Музична спілка Рівненщини: довідник членів Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки. Рівне. Видавець О. Зень, 2020. 236 с.

7. У Рівненському облмуздрамтеатрі «Відкрита брама 2019». URL : <http://www.dramteatr.com.ua/news/item/5394> (дата звернення : 17.02.2021)

References

1. Bilash, P.M. (2021). Analytical report on the results of evaluating the effectiveness of the application of certain legislative acts of Ukraine that regulate state support of creative unions. Kyiv: N.p [in Ukrainian]

2. Vytalov, S.V. (2014). Cultural and artistic Ukraine in regional dimensions: artists, art groups and organizers of cultural and artistic life of the region : monohrafiia. Rivne : PP Diatlyk M. [in Ukrainian]

3. Unified register of public formations. URL : http://ddr.minjust.gov.ua/uk/672f790057d03c6f0a847105cc9f972f/edynyy_reestr_gromadskyh_formuvan/ (access date : 02.02.2021) [in Ukrainian]

4. Mishchenko, I.I. (2009). Transformation of European artistic trends in the fine arts of Bukovina of the end of the XIX - first half of the XX century (before 1940). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]

5. National creative unions. URL : http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244995965&cat_id=244995957 (access date : 12.01.2021) [in Ukrainian]

6. Pastushenko, A., Stoliarchuk, B. (2020). Music Union of Rivne Region: Handbook of Rivne Regional Branch Members of the National All-Ukrainian Music Union. Rivne. Vydavets O. Zen [in Ukrainian]

7. In the Rivne Regional Drama Theater «Open Gateway 2019». URL : <http://www.dramteatr.com.ua/news/item/5394> [in Ukrainian]

*Стаття надійшла до редакції 05.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 04.03.2021*

Цитування:

Садовенко С. М. Софт-традиціоналізм як стратегія актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу української народної художньої культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 48-55.

Sadovenko S. (2021). Soft-traditionalism as a strategy for actualizing folk tradition in the postmodern parameters of the chronotope of Ukrainian folk art culture. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 48-55 [in Ukrainian].

Садовенко Світлана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доктор філософії, доцент, старший дослідник
(с.н.с.), професор кафедри режисури та
акторської майстерності
та кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури
Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
svetlanasadovenko@ukr.net

СОФТ-ТРАДИЦІОНАЛІЗМ ЯК СТРАТЕГІЯ АКТУАЛІЗАЦІЇ НАРОДНОЇ ТРАДИЦІЇ У ПОСТМОДЕРНИХ ПАРАМЕТРАХ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Метою роботи є розгляд причин кризи автентичності української народної художньої культури у постмодерні та розкриття особливостей софт-традиціоналізму як стратегії актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу. **Методологія** дослідження полягає у використанні аналітичного (встановлення причин кризи автентичності української народної художньої культури у постмодерні), культурологічного (розкриття софт-традиціоналізму як стратегії актуалізації народної традиції у постмодерні), аксіологічного та системного (визначення основних засад аксіосфери української народної художньої культури у хронотопі постмодерну) підходів. **Наукова новизна** полягає у розкритті причин кризи автентичності української народної художньої культури у постмодерні, що обумовлені віртуалізацією, деонтологізацією, руйнацією традиційного лінійного хронотопу історичної пам'яті у віртуальному номадичному середовищі. На основі сучасних досягнень культурологічної думки продемонстровано амбівалентний характер кіберпростору як феномену пост-онтологічного та архаїчно-онтологічного одночасно, враховуючи зв'язок ризомі із символічною мовою міфу, позасвідомим та хтонічними архетипами культури. Розроблено класифікацію трьох моделей софт-традиціоналізму як ціннісно-сміслової стратегії збереження традиції в умовах постмодерну. **Висновки.** Проведене дослідження показало, що у хронотопі постмодерну взаємопов'язані процеси деонтологізації та віртуалізації зумовлюють кризу автентичності української народної художньої культури. Ризомне середовище інтернету призводить до руйнування класичного лінійного наративу казки, міфу, традиційної оповіді і спричинює хаотичний номадичний рух, що приходить на зміну ієрархічної тріади хронотопу. Показано, що традиційна ідентифікація завжди мала послідовний планомірний характер, притаманний для поступового входження індивіда в культурну традицію. Нині практики ідентичності мають спонтанний та кроскультурний характер. Виведено, що номадизм як характерна риса інтернетного середовища, що поновлює архаїчні практики первісних кочовиків, повертає нас до праміфологічних структур хтонічної магії. Виявлено спільні сакральні, гендерні та інформаційні риси традиційної культури, які створюють сприятливі передумови для розробки новітніх стратегій актуалізації народної традиції у постмодерні. Такою стратегією став «софт-традиціоналізм»/«легкий традиціоналізм», вироблений у межах Чиказької школи феноменології сакрального М. Еліаде. Розкрито сутність софт-традиціоналізму, яка полягає в акцентуації аксіологічного підходу до народної художньої культури як до екзистенційного феномену переживання смислів, що можуть бути виражені сучасною семіотичною мовою. В якості адекватного співвідношення між мовою традиції та мовою її репрезентації пропонується тріадична структура класифікації моделей софт-традиціоналізму: ізоляція, інтеракція, стилізація. Наголошується, що дитячий фольклор як універсальна культурна форма є найбільш яскравим втіленням трьох моделей софт-традиціоналізму.

Ключові слова: «софт-традиціоналізм»/«легкий традиціоналізм», аксіосфера, хронотоп, постмодерн, криза автентичності, українська народна художня культура, культурна традиція, номадичний рух, інтернетне середовище, кіберпростір.

Sadovenko Svitlana, Candidate of Pedagogical Sciences, Ph.D., Associate Professor, Senior Researcher, Professor of the Department of Directing and Acting and the Department of Academic and Pop Vocal and Sound

Directing of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Management of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine

Soft-traditionalism as a strategy for actualizing folk tradition in the postmodern parameters of the chronotope of Ukrainian folk art culture

The purpose of the article is to consider the causes of the crisis of authenticity of Ukrainian folk art culture in postmodernism and to reveal the features of soft-traditionalism as a strategy of actualization of folk tradition in the postmodern parameters of the chronotope. **The methodology** consists in using analytical (establishing the causes of the crisis of authenticity of Ukrainian folk art culture in postmodernism), culturological (revealing soft-traditionalism as a strategy of actualization of folk tradition in postmodernism), axiological, and systemic (determining the basic principles of axiosphere of Ukrainian folk art culture approaches). **The scientific novelty** is to reveal the causes of the crisis of authenticity of Ukrainian folk art culture in the postmodern, due to virtualization, deontologization, destruction of the traditional linear chronotope of historical memory in a virtual nomadic environment. Based on modern achievements of culturological thought, the ambivalent nature of cyberspace as a post-ontological and archaic-ontological phenomenon at the same time is demonstrated, given the connection of the rhizome with the symbolic language of myth, subconscious and chthonic archetypes of culture. The classification of three models of soft-traditionalism as a value-semantic strategy of preservation of tradition in the conditions of postmodernism is developed. **Conclusions.** The study showed that in the postmodern chronotope, the interconnected processes of deontologization and virtualization cause a crisis of authenticity of Ukrainian folk art culture. The rhizome environment of the Internet leads to the destruction of the classical linear narrative of a fairy tale, myth, traditional narrative: the hierarchical triad of the chronotope is replaced by a chaotic nomadic movement. It is shown that traditional identification has always had a consistent systematic character, inherent in the gradual entry of the individual into the cultural tradition. Today, identity practices are spontaneous and cross-cultural. Nomadism is depicted as a characteristic feature of the Internet environment, which renews the archaic practices of primitive nomads, returning us to the pre-mythological structures of chthonic magic. The common sacred, gender and informational features of traditional culture are revealed, which create favorable preconditions for the development of the latest strategies of actualization of folk tradition in postmodernism. Such a strategy was «soft-traditionalism»/«light traditionalism», developed within the Chicago School of Phenomenology of the Sacred M. Eliade. The essence of soft-traditionalism is revealed, which consists in accentuating the axiological approach to folk art culture as an existential phenomenon of experiencing meanings that can be expressed in modern semiotic language. As an adequate relationship between the language of tradition and the language of its representation, a triadic structure of classification of models of soft-traditionalism is proposed: isolation, interaction, and stylization. It is emphasized that children's folklore, as a universal cultural form, is the most vivid embodiment of the three models of soft-traditionalism.

Key words: «soft-traditionalism»/«light traditionalism», axiosphere, chronotope, postmodernism, crisis of authenticity, Ukrainian folk art culture, cultural tradition, nomadic movement, internet environment, cyberspace.

Актуальність теми дослідження. Характерною рисою постмодерну в культурі є номадизм у значенні «номадології». Цей термін застосовували Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, диспутуючи про новий проєкт бачення світу. Постмодерна культура – це безкінечне пересування ідей, цінностей, смислів, значень, внаслідок якого відбувається зміна контекстів, переклади, дубляжі, деконструкції. Номадизм, як модель ризому (постійного ковзання поверхнею), протиставляється лінійному наративу класики і модерну. Останній передбачає модерну здатність мислити бінарними опозиціями: верх – низ, добро – зло, хаос – космос, чоловіче – жіноче, центр – периферія. Хронотоп, семіосфера та аксіосфера міфології, фольклору та народної художньої культури побудовані на дихотоміях образів та понять. Ключовим елементом модерної дуальної сигнатури є парадигматика «Центр – Периферія», яка формує модель модерну як, за влучним висловом Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, «метафору Генерала» [3, 183-

187]. Зауважимо, що у Ж. Деріда аналогом «метафори генерала» є категорія «фалофонологіцентризм».

«Метафора генерала» представляє собою жорстку структурну модель мислення і буття, у центрі якої перебуває суб'єкт (автор, Символічний Батько, володар та розподільчий нормативних регуляторів поведінки) або сутність (причина, головний принцип, ключова функція, домінуюча ідея). Центр «генеральської» структури фіксує вертикальний контроль (Паноптикон) усіх ланок за каузальним принципом та силові методи поводження з референтами. Традиційний міф з його лінійністю, послідовністю викладу сюжету, центральним значенням, чітким призначенням та ієрархією символів вочевидь є метамовою Батька – сакральною метафорою «Генерала» для стародавніх та народних культур. Казка як спрощена функція міфу також є «генеральською» структурою, оскільки містить чітку послідовність дій, конкретний

підбір функцій героїв та константні мотиви, що і довів у своєму структуральному аналізі етнограф В. Я. Пропп на прикладі чарівної казки. Наявність «кістяка» (стриження) дозволяє фіксувати фольклорну традицію як класичну «парадигму капусти» (О. Геніс) – нашарування пластів буття на внутрішню будову, на духовну основу, фундамент, що йде з глибини віків і пов'язаний тисячолітніми традиціями історичної пам'яті.

Розпад «метафори Генерала» – відмова від структури і децентрація – призводить до зникнення образу Батька, або, за словами Ж. Лакана, до «смерті Батька», на зміну якому приходить «байдужий Інший», який відмовляється видавати і розподіляти імперативи, жодним чином не означаючи буття своїх референтів. Втрата «Батька» («Генерала») призводить до зміни напрямку контролю з вертикального на горизонтальний. Загин Генерала тягне за собою суцільну добровільну «генералізацію» осиротілого буття [7]. Цензура трансформується у самоцензуру, коли не дозволене нічого, на відміну від попередніх часткових дозволеностей [4]. Особистість, позбавлена зовнішньої допомоги, лякається власної порожнечі і починає контролювати саму себе. Після Паноптикону приходить Синоптикон: нова тоталітарність. На зміну силових методів тиску приходить м'яка сила, софт-пресинг з розмитими, невиразними методами контролювання співбесідників. Так, замість традиційної міфології з'являється соціальна міфологія мультикультуралізму та постмодерну, з її фрагментованістю та легітимацією насильства й примусу через сентиментальність та гумор. «Парадигма капусти» змінюється на «парадигму цибулі», або, за Р. Бартом, «слойка без начинки», – модель культури, де за численними нашаруваннями буття приховується втрата буттєвих основ існування. Відтак розкриття на основі сучасних досягнень культурологічної думки причин можливої кризи автентичності української народної художньої культури у просторі постмодерну, обумовлених віртуалізацією, деонтологізацією, руйнацією традиційного лінійного хронотопу історичної пам'яті у віртуальному номадичному середовищі, вбачається актуальним.

Метою дослідження є розгляд причин кризи автентичності української народної художньої культури у постмодерні та розкриття особливостей софт-традиціоналізму як стратегії актуалізації народної традиції у

постмодерних параметрах хронотопу.

Виклад основного матеріалу. За умов зміни лінійної центрації на ризому руйнується звична тріадична структура казки, міфу, народної оповіді, епосу, єдність складових виходу, ініціації і повернення, початку, середини і кінця, верхнього, середнього та нижнього світів розпадається. Це унеможливорює побудову послідовного руху думки від минулого через теперішнє до майбутнього, від зачину через розвиток дії та кульмінацію до розв'язки, як це має місце у традиційній ідентифікації людини шляхом входження її до культури. Традиційна ідентифікація може бути співставленням із гортанням нащадком свого сімейного фотоальбому, де пам'ять вибудовується через внутрішню, планомірну та послідовну стратегію, нашаровуючись цілими ділянками та цеглинами. Саме така, планомірна, систематична і послідовна процедура нашарування, складає основу як традиційної ідентичності, що включає автентичність мислення представників народної культури, так і автентичності зроблених ними творів, онтологічна відповідність буттю яких є самоочевидною у світлі метафізики і трансцендентного досвіду.

Деконструкція міфологічної тріади призводить до пост-онтологічних адекватностей. Це означає, що втрачається опора, яка тримає ідентичність та автентичність у вигляді самого буття. Міф був виразом буття, його поетичною піснею. Деонтологізація – втрата буттям його буттєвої глибини і наповненості – це наслідок розвитку саморегуляції ринкової економіки «третьої хвилі», яка від купівлі-продажу товарів і продуктів перейшла до купівлі-продажу символів та переживань. Почуття і думки людей піддаються комерціалізації і втрачають духовну глибину, набуваючи рис чергових «цікавинок» масової культури, розрахованої на середньостатистичний смак.

Причиною мінімізації сили буття являються й інформаційні технології. Розвиток сучасних медіа призвів до посиленого тиражування смислів і цінностей, що, втрачаючи «ауру» підтексту (В. Беньямін), набувають рис симулякрів – пустих множинних копій, що розвиваються у геометричній прогресії (за Ж. Бодрійяром). Віртуальна реальність є причиною і наслідком деонтологізації. Нестача буття спонукає людину шукати опору у віртуальній реальності, як інструменті продовження власної недосконалої сутності (кібер-протезі),

а у межах віртуальної реальності відбувається нехтування людиною моралі, спогадів, коренів, традицій – всього того, що забезпечується ціннісною естафетою в культурі. Крісло користувача інтернету катапультиє з другою космічною швидкістю, долаючи гравітацію пам'яті та історії (за М. Дері), в мережі створюється особлива анархічна субкультура, яка полягає у задоволенні, бажаннях, насолоді, розвагах, забутті (за В. Подорогою [8]). У результаті ідентифікація у постмодерні схожа на перегляд відеозапису, де все може бути стертим з плівки, з ресурсу інтернет, з будь-якого електронного носія і замінено на інші новини і повідомлення. За умов плинної ідентифікації в ризомі фольклор і народна культура втрачають своє стратегічне педагогічне та культурологічне призначення, відсуваються на периферію буття або піддаються симуляції через створення копій самих себе, своїх комерційних ерзаців та кітчевих версій. Як зауважував І. Земцовський, «розвиток фольклоризму тягне за собою проблему орієнтування: на кого рівнятися масовим ансамблям? Не маючи можливості самостійно опановувати фольклорну традицію..., такі колективи рівняються на відомі їм інші «вторинні» ансамблі. Виникає (і буде виникати) вторинний, третинний і т. ін. фольклоризм, тобто сам фольклоризм стає в наші дні об'єктом наслідування, копіювання, штампа і т. ін. І в ньому є ансамблі-лідери і ансамблі-наслідувачі. І якою буде типологія вторинних колективів в майбутньому – передбачити важко» [5, 13]. С. Грица також відзначає, що «пожвавлений інтерес до фольклору в усьому світі дав ... не тільки позитивні наслідки, але призвів до втрат, породив «псевдофольклор», або, як його ще називають, «фейклор»...» [2, 212-214].

Звісно, що можна довго вибудовувати синонімічні ряди модерну і постмодерну, Синоптикону і Паноптикону, вертикального і горизонтального контролю, класичної і нової тотальності, цензури і самоцензури, метафор капусти і цибулі, фотопаперу та відеозапису, понять онтологічних адекватій та деонтологізації, реального та віртуального, фольклору та фейклору, традиційної міфології та ідеології у світі плуральних ідеологій. З усією очевидністю впливає криза автентичності народної художньої культури у ситуації номадизму і постмодерну. Параметри хронотопу тут суттєво змінюються: на зміну абсолютної цінності часу як тривалості

приходить переривчастість, на зміну простору – його миттєве подолання і знецінювання через нові механізми комунікації. Люди часу, на відміну від людей простору, не відчують залежності від дистанції, яку необхідно долати для досягнення цілей, вони не відтворюють в матриці свого життя міф про Одиссея, зрештою, взагалі міф про героя, тому для них пріоритети паломника змінюються на пріоритети туриста, цінність покладання цілі і подолання перешкоди – на цінності швидкості, легкості та яскравості.

Виникає питання щодо можливості погодження первісних знань, закладених у міфі, з віртуальною постмодерною культурою. Відповідь виявляється більш близькою, ніж можна уявити. Адже номадологія, на відміну від модерну, являє собою ризому – кореневу систему без центрального кореня, де кожен корінчик є рівноправним з іншими. Ризома – множинна, гетерогенна, гетерохронічна. У ній відбувається змішування часів, кожна гілка ризоми може розгортатися у будь-якому напрямі, доповнена у будь-якому місці і перервана у будь-якому моменті. Ризома не несе за це відповідальності і не калькує себе, за картографічним принципом розростаючись у довільні конфігурації гладкою та безкінечною поверхнею. Ризомний стиль буття не передбачає вектору – це безкінечний рух кочовика без заданої цілі. Рихлість ризоми, кожне місце якої може бути зціплене з іншим місцем, не передбачає керівника: звідси заперечення осілості і певної держави, як символу осілої культури, інституції, яка обмежує, встановлюючи кордони. Ризома не має кордонів: вона розвивається шляхом експансії (орди). Вільний ринок, що саморегулюється, у транснаціональному суспільстві, мінімізує роль держави і є проявом номадизму, ризоми, нових кочовиків. Такий ринок ґрунтується на інформаційній мережі, що інкорпорується у фінансове середовище. Він також проростає крізь ряд соціальних мереж і хабів що поглинають одне одного, зливаються, розростаються, стають ТНК (транснаціональними корпораціями), набувають характеру мережевого імперіалізму. Злиття соціального простору з цифровим призводить до утворення «мережевого суспільства» (М. Кастельс), заснованого на відкритих масових горизонтальних комунікаціях та поширенні мемів та неетичних комплексів у вигляді медіа-вірусів, анонімних та авторських історій, концептів, малих наративів тощо.

Наближаючись до теми медіа-вірусів та мемів, відкриваємо прадавню міфологічну природу інтернету, що за структурою пліток та горизонтальних комунікацій нагадує «глобальне село» (М. Маклюен). Відбувається гідний подиву парадокс: постмодерн заперечує традицію, відкидає міф та магічне знання для того, щоб через нових кочовиків повернутися до найбільш древніх традиційних смислів у сучасних оболонках. І доказом цього є не лише інтернетлор – квазіфольклорні історії-плітки у віртуальному середовищі, а сама структура цього середовища. С. Жижек у своїй концепції «Реальності Віртуального» стверджував залежність інтернетного середовища від позасвідомого, яке, як загальновідомо, структуроване як мова, тобто, як символічний світ (Ж. Лакан) [12]. Мета-мовою є міф (Р. Барт), що певним чином означає знаки мови. Отже, віртуальне середовище, втілює позасвідоме міфу та культурний архетип, глибинні основи буття метафізичної традиції, саме Реальне.

Цікавою є думка М. Ігнатова про те, що кочовик не рухається від точки до точки, покидаючи дім чи повертаючись до нього (як паломник, бродяга або мандрівник), а рухається «разом з домом» [6], тобто в екзистенційному сенсі він є рухомим, а в просторовому може бути і нерухомим, що не лише робить номадизм тотальним та метафоричним, але й включає усі можливі форми дому, традиції, осілої культури.

Р. Брайдотті висловила позицію, згідно якої номадизм є чисто жіночим світовідчуттям, інтерпретативним, нелінійним та гнучким, на противагу чоловічій центрації та законодавчому («генеральському») розуму [1]. Міфологія, яка зростає із хтонічності, із тератології і архетипів плодючості землі, також є деякою мірою жіночою, магічною субстанцією: отже, ризому і міф пов'язує спільна фемінність, тілесність і чуттєвість, що підтверджується концепціями транссексуальності машини бажань.

Фемінна магічна номадологія протистойть традиційному образу кочовика як воїна (чоловіче начало), основним заняттям якого є війна (орда). Воїн, на відміну від військовослужбовця, нічим і ніким не регламентований, він не підпорядковується наказу держави, він є добровольцем: третя хвиля повною мірою відтворює архаїчні риси першої. Утримання і захоплення властиві царю, стикаються із свободою руху воїна, їх конфлікт є базовим. Транснаціональний

корпоративний капіталізм ризомного типу – це капіталізм номадів-воїнів в особі ТНК, які рухаються всупереч модерному контролю держави і намагаються її послабити або «прив'язати» до своїх потреб. Утім, єдність архетипів Anima та Animus в юнгіанстві частково пояснюють несуперечність між образом воїна як втілення царини мудрості і хтонічними конотаціями ризоми.

Якщо ж говорити про стосунки номаду з Абсолютом, то вони породжуються особливим сакральним досвідом. Будь-яка релігійна система пов'язана із державою, оскільки регламентує переживання священних смислів, а номад уникає будь-якої регламентації: він прагне до абсолютної свободи руху. Образ Бога у номада є також кочовим: це образ, позбавлений конкретної або загальної локалізації, образ, що передує ієрофанії, сакральний досвід поза системою канонів, догматів і ритуалів. Звідси – схильність номадів до містичного мислення, релігійно-філософського вільнодумства, езотерики, первісних форм релігії або прамонотеїзму.

Отже, виявлення спільних сакральних, гендерних та інформаційних рис номадології постмодерну традиційної культури призводить до вироблення стратегій, які сприяють не тільки входженню традиції до кібер-простору, в якому вона може розчинитися, а й виразу традиції новими актуальними медіа-засобами при збереженні її автентичності. Існує думка, що народна культура не може виразити себе жодною іншою мовою, крім своєї власної, оскільки чужа мова руйнує її зміст. Отже, необхідно виробити адекватні механізми погодження змісту традиції, її автентичної форми та форми її репрезентації в сучасному суспільстві.

Легкий, м'який, або поміркований традиціоналізм (софт-традиціоналізм) відрізняється від класичного тим, що *не передбачає розриву з реальністю*. Його класичним представником вважається М. Еліаде, який поєднав у своїй творчості Схід і Захід, сакральне і профанне, православ'я та йогу, консервативну метафізику Ю. Еволи та історичну Чиказьку школи релігієзнавства і феноменології релігії [10]. На межі метафізики та історії народжуються ідея, згідно якої традиції не повинні відгороджуватися від світу, але, щоб вижити і конкурувати з новаціями, повинні говорити із світом його мовою. Представниками софт-традиціоналізму можна вважати православного реформатора О. Менья та протестантського ліберального

пастора П. Тіллха з його доктриною «теології культури» [11].

Головними відмінностями «легкого» традиціоналізму від «важкого» є ступінь залучення у світ та характер розуміння ініціації. Якщо важкий традиціоналізм дотримується консервативних форм посвячення у певну абстрактну метафізичну істину, то м'який наполягає на доступних формах ініціації (включаючи ознайомлення з фольклором в інтернеті, в бібліотеці через академічну справу тощо). Традиціоналізм є ідеологічним проектом, який сакралізує традицію, але легка його версія наближується до неупередженої теоретичної релігієзнавчої науки та принципу описовості щодо емпіричного матеріалу в прикладних та практичних галузях культурології, культурної антропології та народознавства.

Розглядаючи питання застосування софт-традиціоналізму/легкого традиціоналізму як стратегії до української народної художньої культури у контексті подолання кризи традиційної ідентичності та автентичності фольклору, вироблення нових форм взаємодії традицій із сучасністю та як механізму подолання кризи, стає очевидним, що велику роль тут відіграє принцип аксіосфери – ціннісно-сислового тлумачення народної традиції в її не буквальному, несюжетному та не побутовому сенсі. П. Тіллх вважав, що традиція наповниться новим потенціалом за умов відмови від стереотипів ортодоксального або сучасного гатунку, які однаковою мірою руйнують традицію [11]. Ортодокси виходять з буквализму у тлумаченні традицій і абсолютизують значення виключно власних традиційних систем: етнічних, символічних, релігійних. Надмірні новатори виходять із заперечення традицій як таких, розчиняючи їх у середовищі ризом. Новий підхід до традиції повинен тлумачити її як екзистенційний стан переживання кінцевих сенсів буття – цінностей буття і небуття, часу і простору, життя і смерті, чоловічого і жіночого. Сприйняте таким чином семантичне ядро традиції стає предметом герменевтичної інтерпретації і породжує кілька способів поширення традиції в сучасній культурі на рівні фольклору, фольклоризму та неофольклоризму. Варто виокремити три стратегії: ізоляцію, інтеракцію та стилізацію (див. табл. 1). Вони можуть проявлятися у ряді сучасних проєктів.

Таблиця 1

Тріадична структура класифікації моделей софт-традиціоналізму української народної художньої культури у хронотопі постмодерну

Класифікації моделей	Сутність
Ізоляція	Народна традиція як цілісна та відносно ізольована змістова складова сучасності (фольклор в Інтернеті, на сцені, у побуті)
Інтеракція	Репрезентація традицій у сучасних формах шляхом поєднання ключових змістових елементів традиційми із сучасними стилями в індивідуальній творчості (модерний фольклоризм, що триває, а також постмодерний неофольклоризм)
Стилізація	Створення текстів, що імітують традицію за старими правилами, однак шляхом новітніх засобів і матеріалів (інтернетлор)

Оскільки надмірна ізоляція і надмірні імітації загрожують буттю традиції у хронотопі постмодерну, необхідно віднайти спільний екзистенційний вектор, який допоможе скоординувати пам'ять і сучасність. Мова йде про такий жанр або стиль фольклору, який легко вступає у взаємодію з новітніми течіями і одночасно містить ядро архетипів, розміщуючись у центрі аксіосфери народної культури. На нашу думку, таким явищем є дитячий фольклор [9, 45–51].

Висновки. Таким чином, проведене дослідження показало, що у хронотопі постмодерну взаємопов'язані процеси деонтологізації та віртуалізації зумовлюють кризу автентичності української народної художньої культури. Деонтологізація являє собою втрату буттям його екзистенційної глибини під впливом економіки символічного обміну, що комерціалізує смисли, цінності та переживання культурних суб'єктів, перетворюючи їх на симулякри.

Інша причина деонтологізації – криза історичної пам'яті в гедоністичній культурі віртуальної реальності, яка компенсує нестачу буття так званим кібер-протезуванням. Ризомне середовище інтернету призводить до

руйнації класичного лінійного наративу казки, міфу, традиційної оповіді: на зміну ієрархічної тріади хронотопу приходить хаотичний номадичний рух.

Показано, що традиційна ідентифікація завжди мала послідовний планомірний характер, притаманний для поступового входження індивіда в культурну традицію. Нині практики ідентичності мають спонтанний та кроскультурний характер.

Виведено, що віртуальна реальність являє собою не вигадку, ілюзію чи порожнечу, а відображає глибинні шари колективного позасвідомого людства, втілені у фольклорно-міфологічних стратегіях інтернету як «глобального села», у його символічній мові, що демонструє двоїсту природу хронотопу постмодерну, який є пост-онтологічним й одночасно архаїчно-буттєвим феноменом. Номадизм, як характерна риса інтернетного середовища, поновлює архаїчні практики первісних кочовиків, повертаючи до праміфологічних структур хтонічної магії.

Виявлені спільні сакральні, гендерні та інформаційні риси традиційної культури і кіберпанку створюють сприятливі передумови для розробки новітніх стратегій актуалізації народної традиції у постмодерні. Такою стратегією став «софт-традиціоналізм», або «легкий традиціоналізм», вироблений у межах Чиказької школи феноменології сакрального М. Еліаде. Сутність софт-традиціоналізму полягає в акцентуації аксіологічного підходу до народної художньої культури як до екзистенційного феномену переживання смислів, що можуть бути виражені сучасною семіотичною мовою. З метою вироблення адекватного співвідношення між мовою традиції та мовою її репрезентації пропонується тріадична структура класифікації моделей софт-традиціоналізму: ізоляція, інтеракція, стилізація. Ізоляція – це модель, за якої традиція як ізольоване ціле існує в «тілі» сучасної культури (чистий фольклор). Інтеракція – це модель, за якої змістові елементи традиції поєднуються із стильовими новаціями в індивідуальній творчості (фольклоризм, неофольклоризм). Стилiзація – це створення новітніми цифровими засобами імітацій традиції за архаїчними аналогами (інтернетлор). Найбільш яскравим втіленням трьох моделей софт-традиціоналізму є дитячий фольклор як універсальна культурна форма.

Література

1. Брайдотти Р. Половое различие как политический проект номадизма. Хрестоматия феминистских текстов. Переводы / Розы Брайдотти ; перевод с англ. Т. Барчунова и др. СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. С. 220-251.
2. Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ–Тернопіль, 2002. С. 205–217.
3. Делёз Жиль, Гваттари Феликс. Трактат о номадологии // НК. 2005. № 2 (92). С. 183-187.
4. Жижек С. Дражливий суб'єкт: відсутній центр політичної онтології / Славој Жижек ; пер. з англ. Димерець Р.Й. Київ: ППС-2002, 2008. 510 с.
5. Земцовский И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. II. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. ЛГИТМиК, 1989. С. 6–19.
6. Игнатов М. А. Номадология Ж. Делёза как версия сетевой методологии // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 3 (11). С. 38-43.
7. Лакан Ж. Семинары, Книга 17: Изнанка психоанализа (1969/70) / Жак Лакан ; пер. с франц. А. Черноглазова. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2008. 272 с.
8. Подорога В. Память и забвение. Серия книг Kairos. Москва : Рипол Классик, 2016. 268 с. URL : <https://www.yakaboo.ua/ua/vremja-posle.html>. (дата звернення: лютий 2021)
9. Садовенко С. М. Дитячий музичний фольклор у просторі взаємодії національних культур // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: [Наук. журнал]. Київ: Міленіум, 2015. №2. С. 45–51.
10. Сэдзвик М. Наперекор современному миру. Традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 534 с.
11. Тиллих П. Избранное: Теология культуры : Пер. с англ. Москва : Юрист, 1995. 479 с.
12. Zizek S. Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology. Durham : Duke University Press, 2003. 289 p.

References

1. Braydotti, R. (2000). Sexual difference as a political project of nomadism. Reader of feminist texts. Translations. Rosie Braidotti; translation from English T. Barchunova and others. St.-Petersburg: Dmitry Bulanin, 220-251 [in Russian].
2. Hrytsa, S. Y. (2002). Problems of folklore representation on the holiday of folk art. Transmissiya fol'klornoyi tradytsiyi: Etnomuzykologichni rozvidky (Transmission of folklore tradition: Ethnomusicological explorations). Kyiv – Ternopil, 205–217 [in Ukrainian].

3. Deleuze, Gilles, Guattari, Felix (2005). Treatise on nomadology. NK, № 2 (92), 183-187 [in Russian].
4. Zyzhek, S. (2008). Irritable subject: there is no center of political ontology. Slavoj Zyzhek; translation from English Dimerets R.Y. Kyiv: PPS-2002 [in Ukrainian].
5. Zemtsovsky, I. I. (1989). From a folk song to a folk choir: a play on words or a problem?. Fol'klor i fol'klorizm. Vyp. II. Traditsionnyy fol'klor i sovremennyye narodnyye khory i ansambli (Folklore and folklorism. Issue II. Traditional folklore and modern folk choirs and ensembles). LGITMiK, 6–19 [in Russian].
6. Ignatov, M. A. (2016). Nomadology of J. Deleuze as a version of the network methodology. Nauka. Iskusstvo. Kul'tura (Science. Art. Culture), 3 (11), 38-43 [in Russian].
7. Lacan, J. (2008). Seminars, Book 17: The Wrong Side of Psychoanalysis (1969/70). Jacques Lacan; translation from French. A. Chernoglazova. Moskva: Izdatel'stvo «Gnosis», Izdatel'stvo «Logos» (Moscow: Publishing house «Gnosis», Publishing house «Logos») [in Russian].
8. Podoroga, V. (2016). Memory and oblivion. Series of books Kairos). Moskva: Ripol Klassik (Moscow: Ripol Classic). URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/vremja-posle.html>. Memory and oblivion [in Ukrainian].
9. Sadovenko, S. M. (2015). Children's musical folklore in the space of interaction of national cultures). Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv. Kyiv: Millennium, 45-51[in Ukrainian].
10. Sedgwick, M. (2014). Contrary to the modern world. Traditionalism and the secret intellectual history of the 20th century. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye (Moscow: New Literary Review [in Russian].
11. Tillich, P. (1995). Selected: Theology of culture; translation from English. Moskva: Yurist [in Russian].
12. Zizek, S. (2003). Ozhidaniye s negativom. Kant, Gegel' i kritika ideologii. Durham : Duke University Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 18.02.2021
Отримано після доопрацювання 10.03.2021
Прийнято до друку 16.03.2021*

Цитування:

Сидоровська Є. А. Міжнародний невербальний діловий етикет XXI століття: семіотичний аспект. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 56-61.

Сидоровська Євгенія Андріївна,

*кандидат культурології,
старший викладач кафедри
філософії і педагогіки*

*Київського національного університету
культури і мистецтв*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3290-5918>
etiquette2020@ukr.net*

Sydorovska E. (2021). International non-verbal business etiquette of the XXI century: semiotic aspect. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 56-61 [in Ukrainian].

МІЖНАРОДНИЙ НЕВЕРБАЛЬНИЙ ДІЛОВИЙ ЕТИКЕТ XXI СТОЛІТТЯ: СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Мета статті – виявити особливості невербальних етикетних знаків у контексті міжнародного ділового етикету XXI ст. **Методологія дослідження.** Застосовано метод культурологічного аналізу (для виявлення особливостей репрезентації культури засобами міжкультурної комунікації в контексті ділового етикету); метод структурно-функціонального та системного аналізу (для виявлення особливостей міжнародного ділового етикету як багатокомпонентної системи); семіотичний метод (для дослідження невербального міжнародного ділового етикету як складної знакової системи) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено діловий етикет у контексті міжнародної комунікативної компетенції; проаналізовано важливу складову міжнародного ділового етикету – невербальний етикет як складну систему, що функціонує в світовому соціокультурному просторі та складається з невербальних етикетних знаків, стосунків між ними та невербальних правил міжнародного етикету; розглянуто невербальний міжнародний діловий етикет у семіотичному аспекті. **Висновки.** Міжнародний діловий етикет – динамічна система, окремі аспекти якої постійно змінюються з розвитком міжнародного бізнесу та глобалізацією. Проте, не зважаючи на те, що культурні відмінності в діловому спілкуванні в контексті глобалізаційних тенденцій світового соціокультурного простору зведені до мінімуму, чинними лишаються певні делікатні аспекти, які необхідно враховувати за умови міжкультурної комунікації. Дослідження виявило, що правила невербального міжнародного ділового етикету та його семіотична система лишаються незмінними протягом багатьох століть і багато в чому зумовлені специфікою національних культурних кодів. Навички міжкультурного спілкування необхідні для досягнення ефективних та продуктивних міжнародних переговорів. Міміка, жести та інші невербальні сигнали, характерні для конкретної культури є важливою частиною міжнародного невербального ділового етикету XXI ст.

Ключові слова: міжнародний діловий етикет, невербальний етикет, спілкування, семіотика, знаки, жести.

Sydorovska Evgeniya, Candidate of Cultural Studies, Senior Lecturer of the Department of Philosophy and Pedagogy, Kiev National University of Culture and Arts

International non-verbal business etiquette of the XXI century: semiotic aspect

The purpose of the article is to identify the features of non-verbal etiquette signs in the context of international business etiquette of the XXI century. **Methodology.** The method of cultural analysis was applied (to identify the features of the representation of culture by means of intercultural communication in the context of business etiquette); method of structural, functional and system analysis (to identify the features of international business etiquette as a multi-component system); semiotic method (for the study of non-verbal international business etiquette as a complex sign system), etc. **Scientific novelty.** Business etiquette in the context of international communicative competence is investigated; analyzed an important component of international business etiquette - non-verbal etiquette as a complex system that functions in the global socio-cultural space and consists of non-verbal etiquette signs, relations between them, and non-verbal rules of international etiquette; the non-verbal international business etiquette is considered in a semiotic aspect. **Conclusions.** International business etiquette is a dynamic system, some aspects of which are constantly changing with the development of international business and globalization. However, despite the fact that cultural differences in business communication in the context of globalization trends in the world socio-cultural space are minimized, certain delicate aspects remain in force, which must be taken into account in intercultural communication. The study revealed that the rules of non-verbal international business etiquette and its semiotic system have remained unchanged for many centuries and are largely due to the specifics of national cultural codes. Intercultural skills are essential to achieve effective and productive international negotiations. Facial expressions, gestures, and other

non-verbal cues characteristic of a particular culture are an important part of the international non-verbal business etiquette of the 21st century.

Key words: international business etiquette, non-verbal etiquette, communication, semiotics, signs, gestures.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в галузі бізнесу діловий етикет відіграє центральну роль серед ділових навичок, необхідних людині для відповідної професійної діяльності. Тенденції глобальної економіки сприяють активному міжкультурному спілкуванню, що зумовлює опанування необхідних навичок та орієнтування на подолання культурних відмінностей з метою його багаторівневого розвитку. У цьому контексті актуалізація дослідження міжнародного ділового етикету як семіотичної системи зумовлена необхідністю розробки ефективних процедур використання в комунікаційній культурі XXI ст. невербальних етикетних правил.

Аналіз публікацій. Тема міжнародного ділового етикету виникла та розвивалася у зв'язку з формуванням та розробкою проблем ділової етики. Багатогранність даного явища зумовлює його міждисциплінарність та науковий інтерес українських дослідників – М. Лукачевича, В. Малахова, І. Осечинської, Ю. Палеа, В. Степаненка, Г. Чайки та ін. Наприклад, А. Балабух в науковій статті «Діловий етикет у глобальному бізнес-просторі» [1] розглядає питання дотримання норм ділового етикету в контексті особливостей простору бізнес-структур; Н. Гриньова та М. Карпенко в науковій публікації «Особливості ділового спілкування при здійсненні зовнішньоекономічної діяльності підприємства» [2] аналізують особливості, притаманні діловому спілкуванню в процесі проведення переговорів; І. Хожило в статті «Етикет у публічному адмініструванні: сутність, стан та особливості формування» [5] аналізує деякі аспекти проблеми ділового та службового етикету та ін.

Незважаючи на активний інтерес вітчизняних науковців до проблематики міжнародного ділового етикету, питання невербальних етикетних знаків лишається недостатньо висвітленим і вимагає подальшого дослідження.

Мета статті – виявити особливості невербальних етикетних знаків в контексті міжнародного ділового етикету XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Дослідники міжкультурних комунікацій акцентують на

важливій ролі ділового етикету, оскільки міжнаціональне спілкування вимагає відповідної поведінки. В сучасному суспільстві, навіть у випадках коли етикет сприймається як застаріле поняття, він безумовно впливає на сприйняття співрозмовника та прийняття рішень, і в цілому на репутацію компанії, яку представляє особа. Дж. Мур визначає діловий етикет як набір правил, що дозволяють цивілізовано спілкуватися та взаємодіяти, включно з обрядами, формами та манерами, необхідними в суспільстві або професії [13, 29]. Такі набори правил, характерні для кожної культури і використовуються діловими людьми як кодекси поведінки.

Останні глобальні тенденції дозволяють позиціювати діловий етикет та міжкультурне спілкування як найважливіші питання в контексті прийняття рішень, досягнення домовленостей та консенсусу на міжнародному рівні [15, 48]. Оскільки корпорації створюють дочірні компанії, формують стратегічні альянси та відкривають спільні підприємства в багатьох країнах світу, представники професійного та управлінського рівня мають оволодівати навичками міжкультурної комунікації, з метою ефективної взаємодії з громадянами інших країн для використання можливостей, що надає доступ на ринок з різноманітними культурними особливостями. Професіонали, які працюють в багатонаціональному середовищі, повинні враховувати культурні особливості, розуміти наслідки культурної синергії та бути адекватно підготовленими до глобальної культури.

За визначенням Л. Чейні та Дж. Мартіна, міжнародний діловий етикет належить до манер та поведінки, що вважаються прийнятними у міжнародних соціальних та ділових ситуаціях [12, 32]. У першому випадку мова йде, зокрема, про правильну соціальну поведінку, що включає культурні відмінності в процедурі привітання, презентації, обміні візитними картками, визнанні положення та статусу, міжкультурному спілкуванні, прийомах їжі, етикеті чайових, презентації подарунків та етикеті під час подорожей. У ситуації міжнародного бізнесу, компетентність та конкурентоспроможність фірми як в

середині країни, так і за кордоном, а також ефективність спілкування з зацікавленими сторонами, визначає наскільки успішна фірма на міжнародному рівні. Окрім того, побудова глобальних ділових стосунків залежить від вродженої здатності дізнаватися про інші культури та відповідного навчання з метою сприяння прилаштування людини до іншої культури. Дослідники наголошують на важливості знати традиції та звичаї колег з інших культур у діловому контексті, щоб уникнути незручностей [12, 33].

Міжнародний діловий етикет вимагає адаптування до різних національних процесів, моделей та культур [8, 56].

Незважаючи на те, що міжнародний діловий етикет – динамічна система, окремі аспекти якої постійно змінюються з розвитком міжнародного бізнесу та глобалізацією [14, 444], правила невербального міжнародного ділового етикету та його семіотична система лишаються незмінними протягом багатьох століть і багато в чому зумовлені специфікою національних культурних кодів.

На думку О. Морозової, різноманітні невербальні знакові коди вносять значний внесок в етикетне спілкування, незважаючи на те, що основним знаковим кодом етикетного спілкування є природна мова та її комунікативне втілення – мовлення. Дослідниця наголошує, що взаємодія вербального (мовного) та невербального етикету (поділяється на паралінгвістичний, кінетичний, візуальний, аудіальний, тактильний, застольний, етикет запахів, проксемний, часовий та системологічний етикет) проявляється в стійкій та узгодженій відповідності невербальних етикетних одиниць та їх природно-мовних означень, в структурі та змісті вербальних і невербальних етикетних знаків і правил, що визначають комунікативну поведінку [3, 5].

Етикетні знаки поділяються на:

- вербальні: різноманітні клішовані або вільні мовні вирази, що об'єднані, так званою, формулою ввічливості;

- невербальні: жести (знакові рухи голови, рук, ніг, плеч, знакові погляди, знакові рухи обличчя або міміка, знакові торкання, пози та рухи тіла) [4, 3], жестові комбінації та класи жестів, наприклад, подати руку, протягнути руку для рукостискання, поклон та ін.

На думку дослідників, у культурах з високим контекстом, таких як японська, значення передається за допомогою мови тіла,

пауз, перефразувань, що використовуються під час переговорів, натомість в культурі США значення передається переважно вербально [9, 24]. У процесі міжкультурного спілкування вербальний та невербальний етикет надзвичайно важливі і можуть вплинути на реакцію співрозмовника, процес спілкування та безпосередньо результат розмови.

Провідну роль в невербальному етикеті, окрім окремих невербальних етикетних знаків – етикетних жестів (включають в себе жести рук, ніг, голови та ін., а також міміку, пози та інші знаки), відіграють окремі класи етикетних жестів. Наприклад, важливим в культурному та соціальному відношенні клас етикетних жестів складають поклони. Дослідники відносять до цього класу земний поклон, поясний поклон, ввічливий поклон та кивок [3, 7].

Наприклад, в китайському діловому етикеті поклон є традиційним невербальним елементом привітання, але через відмінність цього правила етикету від правил багатьох інших культур, зазвичай китайці поєднують поклон з рукостисканням, на знак пошани.

На думку дослідників, поклон являє собою не один жест, а клас жестів, різних за формою, сенсом, функціями та культурними ролями, причому кожен з елементів цього класу також часто називають поклоном. Звичайний поклон супроводжується посмішкою, певною мімікою, поглядом, положенням рук або ніг, а також мовними або парамовними виразами, що відповідають ставленню, що передається засобами поклону або конкретної етикетної ситуації. О. Морозова стверджує, що за семіотичною природою поклон належить до іконічних знаків: нахиляючи голову вперед (спільний компонент усіх поклонів), людина робить себе таким чином ніби нижче за співрозмовника, і це фізичне «пониження» свого тіла стосовно до тіла адресата іконічно відображає психологічне «пониження» статусу, а також його мовчазне визнання статусу партнера більш високим, значущим та цінним [3, 11].

Незважаючи на те, що в різних культурах та етносах інститут ділового етикету розвинутий по-різному, його відрізняє спільна властивість: ситуація «гість-господар» є жорстко регламентованою в усьому, що стосується невербальної поведінки її учасників.

Цікаву особливість мають і правила невербального етикету під час обміну візитівками. Наприклад, відповідно до

китайського етикету, оскільки візитна картка уособлює людину, ввічливим вважається уважно вивчити картку протягом певного часу та зробити кілька позитивних коментарів. Під час зустрічі китайці зазвичай кладуть візитівки перед собою на стіл переговорів, щоб правильно вказати імена, звання та титули.

Надзвичайно важливу роль у діловому етикеті китайців відіграє міміка – дослідники наголошують, що китайський діловий етикет безпосередньо пов'язаний з китайською чуттєвістю до виразу обличчя, розглядають обличчя як оцінку рівня довіри до людини та її самооцінки. Сотні фраз китайською мовою, що описують вирази обличчя, демонструють складність міміки та її зв'язку з комунікативною поведінкою [7, 11] в цілому та діловим етикетом зокрема.

У Сполучених Штатах Америки безпосередній візуальний контакт розглядається як показник надійності та чесності. Натомість в Китаї та деяких частинах Африки, прямий візуальний контакт вважається проявом грубості та є недопустимим. В Індії прямий візуальний контакт з людиною похилого віку або людиною старшою за віком демонструє неповагу або зневагу.

Діловий етикет у Великобританії заснований на почутті самоідентичності та націоналізмі – британські бізнесмени, як правило, надзвичайно орієнтовані на дедлайни в ділових переговорах [9, 135]. Традиції та звичаї ділового етикету надзвичайно важливі для британців – правила ділового етикету контролюються та визначаються стриманим характером і сильним почуттям ідентичності [11, 31], а репутація стриманих бізнесменів проявляється в чіткому наслідуванні протоколу та очікуванні відповідної поведінки від інших [12, 28].

Чітке наслідування поведінковим очікуванням німецьких бізнесменів проявляється в їх стандартах ділового етикету. Наприклад, надзвичайно важливим для німецької культури є пунктуальність, на думку дослідників, найбільш стійка стереотипна характеристика культури [17, 127]. Інший приклад німецького ділового етикету, що відображає чітке дотримання нормативних вимог, – це етикет знайомства, зокрема використання титулу під час звернення до когось є невід'ємною його частиною, а використання імен недопустиме до того часу, поки про це не скаже співрозмовник.

Стиль ділового етикету в Японії, як і в

інших азійських культурах, заснований на їх високому контексті комунікації. В культурах із високим змістом контексту люди менше спираються на вербальне спілкування та більше на контекст невербальних дій і навколишнє середовище для передачі думок, тому що більша частина повідомлення передається в репліках та інтерпретації «між рядками». Наприклад, японці говорять «так» замість «ні», але вказують, чи є «так» запереченням відповідно до контексту [9, 66].

П. Карте стверджує, що оскільки комунікатори з високим контекстом, зазвичай, спілкуються більш неочевидно, вони очікують, що людина інтерпретує те, що вони мають на увазі, власними знаннями культурних цінностей [8, 73]. У процесі проведення ділових зустрічей в Японії правила етикету контролюються та визначаються їх культурним контекстом, взірцем фізичних сигналів, стимулами навколишнього середовища та неочевидним розумінням, що передає сенс між двома членами однієї і тої самої культури. Наприклад, оскільки японці не використовують слово «ні» і мають такі тонкі вербальні та невербальні сигнали, співрозмовники з інших країн повинні задавати ряд питань, щоб бути впевненими, що вони вірно розуміють повідомлення [6, 193].

Дослідники акцентують на тому, що культура – це основа комунікації, а комунікація репрезентує культуру. На думку Х. Дерескі, ефективна міжкультурна комунікація пояснює приналежність до країни з монохромною або поліхромною системою часу, висококонтекстного або низькоконтекстного середовища. Вчений наголошує на важливості прояву особливої уваги в процесі кодування власних повідомлень, декодуванні, аналізу змісту та контексту отриманих повідомлень, а також вибору каналів для передачі повідомлень [10, 22–23].

Відхилення від етикету, а також його чітке дотримання можуть свідчити про ставлення людини та її сприйняття ситуації. В цьому контексті діловий етикет відіграє важливу роль в етичній культурі. Етична культура є частиною організаційної культури, і її можна визначити як один із компонентів, що складають організацію, бізнес або компанію і пронизує всі інші компоненти інституційної або бізнес-структури [16, 56].

Діловий етикет забезпечує стандартні межі, в яких ділові люди можуть діяти, спілкуватися та співробітничати.

Література

Професіоналізм та повага до партнерів проявляється у дотриманні правильного ділового етикету, що від початку створює не лише сильне перше враження, але і посилює стосунки. Певний кодекс етикету робить робочі стосунки більш міцними, сприяючи кращому розумінню культурних особливостей інших людей. У цьому контексті етикет відіграє важливу роль в розвитку організаційної культури та ділового середовища, на які здійснює величезний вплив глобалізація. Це також підвищує продуктивність мультикультурного бізнесу, що наразі працює на різних ринках, обслуговує різних клієнтів та використовує ресурси різного походження.

Наукова новизна. Досліджено діловий етикет у контексті міжнародної комунікативної компетенції; проаналізовано важливу складову міжнародного ділового етикету – невербальний етикет як складну систему, що функціонує в світовому соціокультурному просторі та складається з невербальних етикетних знаків, стосунків між ними та невербальних правил міжнародного етикету; розглянуто невербальний міжнародний діловий етикет у семіотичному аспекті.

Висновки. Міжнародний діловий етикет – динамічна система, окремі аспекти якої постійно змінюються з розвитком міжнародного бізнесу та глобалізацією. Проте, не зважаючи на те, що культурні відмінності в діловому спілкуванні в контексті глобалізаційних тенденцій світового соціокультурного простору зведені до мінімуму, чинними лишаються певні делікатні аспекти, які необхідно враховувати за умови міжкультурної комунікації. Дослідження виявило, що правила невербального міжнародного ділового етикету та його семіотична система лишаються незмінними протягом багатьох століть і багато в чому зумовлені специфікою національних культурних кодів.

Навички міжкультурного спілкування необхідні для досягнення ефективних та продуктивних міжнародних переговорів. Міміка, жести та інші невербальні сигнали, характерні для конкретної культури є важливою частиною міжнародного невербального ділового етикету XXI ст.

1. Балабух А. Діловий етикет у глобальному бізнес-просторі. Управління інноваційним розвитком на макро-, мезо- та мікрорівнях : матеріали п'ятої науково-практичної конференції. (Одеський національний політехнічний університет, 7–8 червня 2018 р.). Одеса, 2018. С. 211–214.

2. Гриньова Н. Є., Карпенко М. О. Особливості ділового спілкування при здійсненні зовнішньоекономічної діяльності підприємства. Вісник Хмельницького національного університету. 2009. № 6. Т. 3. С. 143–146.

3. Морозова Е. Б. Невербальный етикет в его соотношении с вербальным : автореферат дис. канд филологических наук : 10.02.19 / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2006. 30 с.

4. Хедес Л. А. Типы вежливого и невежливого поведения их знаковые характеристики : автореферат дис. канд. филологических наук : 10.002.01 / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2013. 26 с.

5. Хожило І. І. Етикет у публічному адмініструванні: сутність, стан та особливості формування. Публічне адміністрування: теорія та практика : ел. зб. наук. пр. 2009. Вип. 2 (2). С. 1—10. URL : <http://www.dridu.dp.ua/zbirnik/2009-02/09hiisof.pdf> (дата звернення: 12.05.2021).

6. Brett J. E. Negotiating globally: How to negotiate deals, resolve disputes, and make decisions across cultural boundaries. ILR Review. 2001. Vol. 56. No. 1. pp. 193-194. DOI:10.2307/3270665.

7. Cardon P. W., Scott, J.C. Chinese business face: Communication behaviors and teaching approaches. Business communication quarterly. 2003. Issue 66 (4). pp. 9–22.

8. Carte P., Fox C. Bridging the culture gap: A practical guide to international business Communication (2 nd ed.). Philadelphia: KoganPage, 2008. 198 p.

9. Chaney L.H., Martin J.S. Intercultural business communication. 4 th ed. Upper SaddleRiver, NJ: Pearson Prentice Hall, 2011. 310 p.

10. Dresky H. International management: Managing across borders and cultures. Pearson/Prentice-Hall Publishing: Upper SaddleRiver: NJ, 2006. 196 p.

11. Harper T. Passport United Kingdom: Your pocket guide to British business, customs, and etiquette. Dan Rafael, California: World Trade Press, 1997. 102 p.

12. Martin J.S., Chaney L.H. Global business etiquette: A guide to international communication and customs. Westport, Conn: Praeger Publishers, 2006. 178 p.

13. Moore J. H. The Etiquette Advantage: Rules for the Business Professional. Nashville, Tennessee: B&H Publishing Group, 1998. 240 p.

14. Nicolau C., Alsati K., Herțanu A. Using Business Etiquette Nowadays. Qualitative Research on Business Phoning, Emailing and Meetings. "Ovidius" University Annals, Economic Sciences Series. 2017. Volume XVII. Issue 2. pp. 444–448.

15. Okoro E. International Organizations and Operations: An Analysis of Cross-Cultural Communication Effectiveness and Management Orientation. Journal of Business & Management (COES&RJ-JBM). 2013. No. 1(1). pp. 47–53.

16. Semradova I., Hubackova S. Observations on the development of ethical culture. Procedia – Social and Behavioural Sciences. 2014. vol. 182. pp. 55–59.

17. Tinsley R.L., Woloshin D. L. Approaching German culture: A tentative analysis. Teaching German. 1974. Issue 7 (1). pp. 125–136.

References

1. Balabukh, A. (2018). Business etiquette in the global business space. Management of innovative development at the macro-, meso- and micro-levels: materials of the fifth scientific-practical conference. (Odessa National Polytechnic University, June 7–8, 2018). pp. 211–214 [in Ukrainian].

2. Grineva, N. E., Karpenko, M. O. (2009). Features of business communication in the implementation of foreign economic activity of the enterprise. Bulletin of Khmelnytsky National University, № 6. T. 3. pp. 143–146 [in Ukrainian].

3. Morozova, E. B. (2006). Non-verbal etiquette in its relation to the verbal. Phd thesis. Moscow: Russian State University for the Humanities. [in Russian].

4. Hedes, L. A. (2013). Types of polite and impolite behavior, their sign characteristics. Phd thesis. Moscow: Russian State University for the Humanities. [in Russian].

5. Khozhilo, I. I. (2009). Etiquette in public administration: the essence, status and features of formation. Public administration: theory and practice, Issue. 2 (2), pp. 1–10. URL: <http://www.dridu.dp.ua/zbirnik/2009-02/09hiisof.pdf> [in Ukrainian].

6. Brett, J. E. (2001). Negotiating globally: How to negotiate deals, resolve disputes, and make decisions across cultural boundaries. ILR Review, Issue 56, no. 1, pp. 193–194. DOI:10.2307/3270665 [in English].

7. Cardon, P. W., Scott, J. C. (2003). Chinese business face: Communication behaviors and teaching approaches. Business communication quarterly, Issue 66 (4), pp. 9–22 [in English].

8. Carte, P., Fox, C. (2008). Bridging the culture gap: A practical guide to international business Communication (2 nd ed.). Philadelphia: KoganPage [in English].

9. Chaney, L. H., Martin, J. S. (2011). Intercultural business communication. 4 th ed. Upper SaddleRiver, NJ: Pearson Prentice Hall [in English].

10. Dresky, H. (2006). International management: Managing across borders and cultures. Pearson/Prentice-Hall Publishing: Upper SaddleRiver: NJ [in English].

11. Harper, T. (1997). Passport United Kingdom: Your pocket guide to British business, customs, and etiquette. Dan Rafael, California: World Trade Press [in English].

12. Martin, J. S., Chaney, L. H. (2006). Global business etiquette: A guide to international communication and customs. Westport, Conn: Praeger Publishers [in English].

13. Moore, J. H. (1998). The Etiquette Advantage: Rules for the Business Professional. Nashville, Tennessee: B&H Publishing Group [in English].

14. Nicolau, C., Alsati, K., Herțanu, A. (2017). Using Business Etiquette Nowadays. Qualitative Research on Business Phoning, Emailing and Meetings. "Ovidius" University Annals, Economic Sciences Series, Volume XVII, Issue 2, pp. 444–448 [in English].

15. Okoro, E. (2013). International Organizations and Operations: An Analysis of Cross-Cultural Communication Effectiveness and Management Orientation. Journal of Business & Management (COES&RJ-JBM), no. 1(1), pp. 47–53 [in English].

16. Semradova, I., Hubackova, S. (2014). Observations on the development of ethical culture. Procedia – Social and Behavioural Sciences, vol. 182, pp. 55–59.

17. Tinsley, R. L., Woloshin, D. L. (1974). Approaching German culture: A tentative analysis. Teaching German, Issue 7 (1), pp. 125–136.

Стаття надійшла до редакції 08.02.2021
Отримано після доопрацювання 26.02.2021
Прийнято до друку 04.03.2021

Цитування:

Турчак Л. І. Культуротворчий потенціал творчості Модеста Менцинського в контексті розвитку музичної культури початку ХХ ст. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 62-68.

Турчак Леся Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтва

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0490-8732>
lessit@ukr.net

Turchak L. (2021). The cultural potential of Modest Mentsinsky's work in the context of the development of the musical culture of the early twentieth century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 62-68 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРЧОСТІ МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХ ст.

Мета роботи. З'ясувати внесок оперного співака та відомого тенора Модеста Омеляновича Менцинського в українське та світове музичне мистецтво. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні історичного, біографічного та аналітичного методів, що дозволяє виокремити та розглянути особливості «інтернаціонально-універсального» виконавського стилю українського співака, прослідкувати етапи його творчої еволюції. **Наукова новизна** роботи полягає у твердженні, що завдяки творчості митця впродовж зазначеного періоду, з одного боку, відбулася «європеїзація» української музичної культури, що вплинуло на становлення національної вокально-оперної школи, а з іншого боку, його високий вокальний рівень та популяризація української музики у стінах численних європейських театрів сприяли поширенню української музичної культури у світі. **Висновки.** Опираючись на здобутки трьох найвідоміших шкіл оперного мистецтва (італійської, німецької та французької), власний творчий досвід, співак мав «інтернаціонально-універсальний» стиль виконавства, завдяки якому він здійснив вагомий внесок у розвиток оперного мистецтва принаймні трьох країн: Німеччини (як найвидатніший співак-вагнерист свого часу, що володіє вокальним амплуа «геройного тенора»), Швеції (як виконавець і педагог, що стояв біля витоків вокальної школи в цій країні) та України (як талановитий інтерпретатор українського камерного репертуару і популяризатор національно-музичного спадку у світі).

Ключові слова: Модест Менцинський, музична культура, оперне мистецтво, вокально-оперна школа, «інтернаціонально-універсальний» виконавський стиль, оперний співак.

Turchak Lesia, Ph.D. in Arts Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts

The cultural potential of Modest Mentsinsky's work in the context of the development of the musical culture of the early twentieth century

The purpose of the article is to establish the contribution of the opera singer and famous tenor Modest Omelianovych Mentsynskyi to Ukrainian and world music art. **The methodology** is based on using historical, biographical, and analytical methods, which allows distinguishing and reviewing the special features of the Ukrainian singer's "internationally universal" performance style as well as tracking the stages of his creative evolution. **The scientific novelty** of the research is in the affirmation that the artist's work within the mentioned period, on the one hand, led to the "Europeanization" of the Ukrainian music culture, which influenced the formation of the national vocal and opera school, and, on the other hand, his high vocal level and popularization of the Ukrainian music in the walls of numerous European theaters promoted the popularization of the Ukrainian music culture in the world. **Conclusions.** Relying on the achievements of the three most famous opera schools (Italian, German and French) and his own experience, the signer formed the "internationally universal" performance style, which helped him make a considerable contribution to the development of opera art in at least three countries: Germany (as the most prominent singer of Wagner's plays with a vocal role of a "heroic tenor"), Sweden (as a performer and pedagogue who stood at the origins of the vocal school in this country) and Ukraine (as a talented interpreter of the Ukrainian chamber repertoire and popularizer of the national music heritage in the world).

Key words: Modest Mentsynskyi, music culture, operatic art, vocal and opera school, "internationally universal" performance style, opera singer.

Актуальність теми дослідження. Загальновідомою є думка німецького музикознавця Ріхарда Петцольда про те, що упродовж історії музики опера часто оголошувалася «померлим» жанром, але, пройшовши період творчого відновлення цей музично-драматичний жанр, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії показав свою життєздатність та адаптивність відносно панівних культурно-історичних процесів у той чи інший період часу [1, 9].

Це повторилося і на початку ХХІ століття, коли оперному мистецтву довелося конкурувати з масовою культурою та ідеями постмодерну, що обумовило його розвиток та адаптацію до новітніх мистецьких тенденцій, однією з яких, всупереч «осучасненню» класичних оперних партій, можна вважати відтворення автентичності, тобто ретельне відтворення реалій часу, як контексту сюжету, та дотримання спадковості виконавської традиції. Можна по-різному оцінювати художні експерименти з класикою, але представникам «посткультури» сьогодні не вистачає традицій та опертя на вічні цінності, що актуалізує інтерес дослідників у напрямку вивчення внеску українського оперного мистецтва та його представників у світову культурно-мистецьку спадщину.

Впродовж останніх десятиліть під впливом «нових ідей», запозичених із західного театрального досвіду оперного мистецтва та виховання творчих кадрів, під питанням опинилася спадковість українських театральних педагогічних і наукових традицій. Проблема репрезентації української опери у просторі сучасної культури ускладнюється тим, що вона не отримала фундаментального філософсько-наукового осмислення, враховуючи необхідну інтеграцію естетичних, культурологічних, мистецтвознавчих ідей та підходів. Пропоноване дослідження спрямоване на вирішення проблеми, невеликої кількості комплексних й ґрунтовних досліджень художньо-естетичних і мистецтвознавчих аспектів, репрезентації української оперної традиції у світовій культурі. Це передбачає реконструкцію життєвого та творчого шляху її відомих представників, серед яких постать Модеста Омеляновича Менцинського (1875-1935).

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню творчого шляху та педагогічної практики українського співака присвячені роботи В. Барвінського [2], О. Бобечко і А. Куропася [4], М. Головащенко [16], К. Демочка [5], І. Деркача [7], М. Колесси [10],

К. Кондратюка [11], І. Кліш [9], І. Лужецької [13], С. Людкевича [14], Л. Маркуляк [15], Б. Щурика [20] та ін. Окремо варто відзначити видання «Модест Менцинський. Спогади. Матеріали. Листування», автором-упорядником якого є М. Головащенко [16], а також кваліфікаційну роботу Д. Оленюк «Творчість М. О. Менцинського у контексті європейського оперного мистецтва» [17], яка є комплексним дослідженням вокальної та громадсько-культурної діяльності українського співака та педагога на предмет визначення її місця в українській та європейській музичній культурі.

Мета дослідження – з'ясувати внесок оперного співака та відомого тенора Модеста Омеляновича Менцинського в українське та світове музичне мистецтво.

Виклад основного матеріалу. Народився Модест Омелянович 28 квітня 1875 р. у с. Новосілки поблизу містечка Гусакова Перемишльського повіту (нині – Великі Новосілки Мостицького району Львівської області) в родині священика, який був свідомим українцем-патріотом і одним із кращих баритонів-аматорів [3, 22].

Завдяки батькам він пізнав чарівність народної пісні, казки, думи, збагнув силу Шевченкового слова. Батько прагнув дати хорошу освіту і скерував майбутнього співака до Дрогобицької гімназії. Після шести років навчання він перейшов до Самбірської гуманітарної гімназії, де в 1896 році отримав атестат зрілості. Навчаючись у Дрогобицькій та Самбірській гімназіях, за дорученням свого двоюрідного брата Філарета Колеси (вченого-фольклориста), майбутній музикант записував українські народні пісні і пересилав йому їх до Львова. Два зошити М. Менцинського, заповнені записами багатьох коломийок, творів українських композиторів, і зберігаються у його архіві [9].

Під час навчання, окрім загальноосвітніх предметів вивчав декілька мов: латинську, грецьку, польську, німецьку. Також познайомився з творами як українських, так і європейських композиторів [16].

Зростав майбутній оперний виконавець у часи розквіту діяльності прогресивного галицького духовенства та активізації музично-громадського життя Галичини, представленого роботою культурно-просвітницьких і співочих товариств «Просвіта», «Руська бесіда», «Теорбан» і «Академічне братство», яка мала вагоме значення для утвердження національної свідомості та духовного піднесення

українського народу. Зокрема завдяки репертуару хорів, оригінальних творів західноукраїнських і наддніпрянських композиторів, українських пісень в обробці М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Ф. Колесси, С. Людкевича та ін. [3, 22].

Це не могло не відобразитися на творчості Менцинського, який ще з дитинства засвоїв основи нотної грамоти, одержав перші уроки співу а головне завжди був патріотом рідного краю.

Упродовж 1896-1899 рр. він навчався на теологічному факультеті Львівської семінарії, вже на першому курсі вразив слухачів своїм голосом. На Менцинського звернули увагу професори Львівської консерваторії, одним з них був Вольфсталь, саме він запропонував прослуховування а потім і навчання у Львівській консерваторії. Модест Менцинський став студентом цього навчального закладу, його зарахували до класу професора В. Висоцького. З дозволу ректора семінарії співак мав можливість навчатися в двох навчальних закладах.

Під керівництвом Висоцького голос співака зміцнів, розширився діапазон, виконання відзначалось високою технікою співу.

Після закінчення третього курсу духовної семінарії 1898 року митець вирішив поїхати до Німеччини. З метою продовжити навчання з вокалу та стати професійним співаком. Як зазначає М. Головащенко, до такого рішення Модеста Менцинського спонукало також не взаємне кохання. Осінню того ж року, він вирушив до м. Франкфурт-на-Майні, щоб навчатися у представника німецької вокально-стильової школи професора Юліуса Штокгаузена [17, 8]. Як покаже час, це рішення стало важливим і вирішальним для подальшої професійної діяльності музиканта.

Перебування за кордоном було нелегким, через брак коштів, професор Ю. Штокгаузен домігся призначення додаткової стипендії, а згодом (з 1900р.) безкоштовного навчання. Періодично Менцинський мав змогу брати участь у платних концертних виступах, завдяки чому став популярним у Франкфурті [17].

25-річний співак у лютому 1901 р. з успіхом виконував арії з опер Л. Бетховена «Фіделіо» у Страсбурзі. Виступав у Франкфуртській опері у квінтеті з «Нюрнберзьких майстерзінгерів» Р. Вагнера, в ораторії «Реквієм» Дж. Верді та 18 вересня

дебютував як соліст з партією Ліонеля з опери Ф. Флотова «Марта», демонструючи яскраві тембрально-динамічні характеристики свого вокалу.

До репертуару М. Менцинського відносять арії з опер французьких, італійських, німецьких, австрійських, польських і українських композиторів. Серед головних оперних партій ролі Каніо, Фауста, Радамеса та ін., коли йдеться про опери найновішого італійсько-французького стилю. Далі були ролі Лоенгріна та Вальтера Штольцінга, Рієнці, Таннгейзера, Зігфріда та Трістана у творіннях Р. Вагнера, інші тенорові ролі німецькою та шведською мовами (Отелло, Роберт, Єлеазар та ін.). Серед іншого, успішне виконання творів М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Матюка, Ф. Колесси та інших українських композиторів.

Виступами у 1901-1902 рр. у Ельберфельдській опері він завершив період свого становлення в якості академічного оперного соліста, а у 1903-1904 рр. виступив у трупі оперного театру в Карлсруе з чоловічими сольними партіями в операх «Аїда», «Фауст», «Віндзорські пастухи», «Зігмунд», «Трубадур», «Лоенгрін». Після виконання партії лицаря Грааля у 1903 р. у Стокгольмському королівському театрі, керівництво опери домоглося престижного ангажементу з М. Менцинським на період 1904-1910 рр. і від тоді Стокгольм став його другою батьківщиною [17].

Саме там він отримав найбільший успіх і визнання, шведський король Оскар II, нагородив співака «Великою золотою медаллю за літературу та мистецтво», а його наступник – король Густав V відзначив митця Лицарським хрестом та орденом Вази [12].

Незважаючи на сприятливу атмосферу у Швеції, 1910 року митець прийняв пропозицію переїхати до Німеччини у м. Кельн. Там його приваблювала можливість брати участь у щорічних Вагнерівських фестивалях у Байрейті, а також сильна творча група театру. У Кельні митець працював довгий час – 16 років, за той час значно розширив свій репертуар, який складав всі опери Р. Вагнера, і велика кількість шедеврів світової оперної класики, всього понад п'ятдесят творів різних за стилем і жанром [7, 275].

Впродовж 1911-1926 рр. він успішно виступав у Гамбурзі, Берліні, Дрездені, Мюнхені, Франкфурті-на-Майні, Маннгеймі, Страсбурзі, Карлсруе, на оперних сценах Англії, Швеції, Франції, Бельгії та Італії. За цей час він здобув славу найвидатнішого

виконавця в якості героїчного тенора опер Р. Вагнера [17, 231].

Попри успіхи на європейських сценах, М. Менцинський за можливості приїздив до України, був спонсором молодих талановитих українців, брав участь у ювілейних концертах, які присвячені Миколі Лисенку, Маркіяну Шашкевичу та ін. Він виступав у містах і селах Галичини, в програмі концертів переважали обробки народних пісень, солоспіви українських композиторів: В. Матюка, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського та ін. [8].

1914 року він брав участь у концерті в пам'ять 100 річчя від дня народження Т. Шевченка, яке гучно відзначали на Західній Україні, м. Львів відвідало багато делегацій, відбувся великий концерт, в якому брали участь О. Мишуга та М. Менцинський. Як зазначав у спогадах М. Колесса – виступ співака пройшов з великим успіхом, він виконував вокальні твори М. Лисенка [16, 35].

Загалом в його репертуарі нараховувалась десятки українських народних і авторських пісень, однак, за свідченням дослідників (М. Головащенко), Менцинський полюблив солоспіви Миколи Лисенка, його обробки народних пісень. Співак часто їх включав до програм своїх концертів під час гастролей Європою, співав їх по радіо у м. Берлін, м. Стокгольм. 20 українських творів співак записав на грамплатівки [17, 28]. Співак знайомив світ з українським музичним мистецтвом, цим самим популяризував культуру в ряді Європейських країн.

Те, що митець не забував про Україну і прагнув сприяти розвитку оперного мистецтва на Батьківщині, підтверджує ще один факт. Під час відкриття першого державного оперного театру у Харкові 1925 року, яке стало важливою подією для українських діячів мистецтва які проживали як в Україні так за її межами, Менцинський запропонував спільний проект. Того ж року він написав листа до директора харківського оперного театру, з пропозицією провести низку гастрольних виступів по Україні в межах ансамблю опери. Митець готовий був надати всі необхідні для цього документи, його лист опублікували в журналі «Нове мистецтво» з похвальними відгуками, вирізками іноземних газет [6]. Судячи з усього, цей лист мав резонанс, однак з невідомих причин виступи оперного співака так і не відбулись у складі харківського оперного театру.

У 1926 році Модест Менцинський завершив артистичну кар'єру виконанням ролі

Слеазара в опері «Жидівка» Ф. Галеві. Рецензії, які вийшли в газетах «Rheinische Volkswacht», «Rheinische Musik und Theatr Zeitung» мали виключно позитивні відгуки, в яких висвітлювались високі досягнення митця. Після виходу на пенсію Менцинський повернувся до Стокгольму, там продовжив працювати, записав понад 40 вокальних творів різних жанрів і напрямків на грамплатівки (Р. Вагнера, Дж. Верді, Ф. Флотова, Дж. Пуччині, М. Лисенка, Д. Січинського, Я. Ярославенка та ін.) [19, 3], відкрив свою приватну вокальну школу, однак думки про батьківщину не полишали його, в листі до Філарета Колесси писав: «Шкода, що не можу урядити такої школи у Львові, Києві чи деінде в Україні». [17, 26-27] Як засвідчує листування з Ф. Колессою, спогади Л. Куницького, С. Людкевича, З. Попіль та ін. співак завжди вболівав за долю України. В листах до Ф. Колеси прослідковується високий патріотичний дух та розуміння необхідності пропагування української культури на Заході [4]. Інтер'єр його робочих кабінетів в Кельні і Стокгольмі були оформлені в українському стилі, з портретами батьків, Тараса Шевченка, Івана Франка, Маркіяна Шашкевича та Миколи Лисенка [17, 28].

Успіх супроводжував митця не лише на сцені, а і на педагогічній ниві. Багато учнів його школи у Стокгольмі стали відомими. Серед них найбільшу славу здобув співак, вокальний педагог майбутній професор Стокгольмської вищої музичної школи Арне Суннегорд. Як зауважує шведський музикознавець Карл-Гуннар Олен: «протягом 30-70-х років жоден педагог співу не мав такого великого значення для шведської опери, як Модест Менцинський. Він був фактично творцем шведської вокальної школи, яку талановито продовжив Арне Суннегорд» [17, 29].

В останній раз М. Менцинський відвідав Україну 1933 р., повернувшись у Стокгольм написав листа керівникові Наукового товариства ім. Тараса Шевченка у м. Львів, в якому заповідав (у випадку його смерті) всю свою музичну бібліотеку, ноти бібліографічні і біографічні книжки бібліотеці, за виключенням того, що вирішать залишити діти і дружина (але не більше 25 примірників) [17, 30].

Після виступу з концертом 29 квітня 1934 р. на стокгольмському радіо з програмою українських народних і авторських пісень на фортепіанні твори, у маестро надвечір стався перший інсульт, в результаті чого

припинилася його викладацька діяльність. А за наслідками другого наприкінці серпня 1935 р. його серце зупинилось 11 грудня того ж року. Поховали українського маестро на Стокгольмському католицькому цвинтарі.

Родина виконала його заповіт співака – його бібліотеку відправили науковому товариству ім. Тараса Шевченка у м. Львів: 150 книг, 1172 томи музичних творів, серед них 11 зв'язок і 146 окремих українських пісень [6, 76].

Говорячи про виконавський стиль та досягнення митця, як слушно зауважує Д. Оленюк, Менцинський здійснив вагомий внесок у розвиток оперного виконавства багатьох народів: українського, німецького та шведського, в його репертуарі налічувалось 54 партії в операх європейських композиторів.

У своїй творчості він засвоїв традиції італійської та німецької школи, його виконавський стиль справедливо було б вважати інтернаціонально-універсальним, оскільки за змістом і формами його творчість розвивалась на загальносвітовому репертуарі [18]. Він став всесвітньо відомим виконавцем тенорових партій в операх Вагнера. У відповідності до світового музичного лексикону оперний співак разом з С. Крушельницькою вважаються «вагнерівськими голосами» [18].

Успіх М. Менцинського пояснюють багатьма факторами: його співом, сценічною зовнішністю, працьовитістю, освіченістю (володів російською, німецькою, шведською, польською, французькою та англійською мовами) та артистичним талантом, – це дозволило розкрити масштабність його творчої особистості. Сценічна поведінка вирізнялася переконливістю, раціоналізмом, емоційністю та чіткістю.

Вимогливість до себе у поєднанні зі стилістикою, патетикою та музикуванням байрейтської школи перетворили українського співака, на думку тогочасних музичних критиків, на найкращого у всій Європі виконавця партії Зіґфріда з вагнерівської трилогії «Перстень Нібелунга». У цьому виконанні відчувалася правильність вимови, тонка інтерпретація, палітра динамічних відтінків й барв, темпераментність співака, його філігранна техніка дихання та енергія співу. Те саме стосується виконання ним партії Трістана, що розкриває героїчну сутність персонажа за допомогою глибоко стриманого, проникливого та переможного тенору, який місцями «вибухає» сміхом, але зберігає сильні драматичні моменти та милозвучність.

Перфекціонізм у питанні створення досконалого образу український співак проніс крізь «вагнерівські» партії Таннгейзера, Рієнці, Трістана, Логе, крізь оперні образи Пророка, Рауля, Манріко, Роберто тощо, а також головних персонажів опер «Нерон» Х. де Манена та «Отелло» Дж. Верді, художньо звеличуючи їх та психологічно переконуючи глядачів у цій величчі [21].

У роботі М. Менцинський унікав шаблонності прагнув наситити «живою» виразністю образи які створював, щоб передати драматичну картину з акцентом на найменші стилістичні нюанси свого голосу. Можливо саме завдяки цьому німецькі та інші музичні критики вбачали у ньому найкращого знавця вагнерівської традиції, інтерпретатора ролей в операх Х. Пфінцера та Р. Штрауса, талановитого виконавця головних партій в операх Каніо в «Паяцах» Р. Леонкавалло та Дж. Верді (Отелло, Радамес). Під час виконання численних провідних партій, він демонстрував уміння переходити з героїчної пафосності на вишукане бельканто [16, 4].

Виступаючи на великій оперній сцені за кордоном та на батьківщині, Менцинський не припиняв камерної концертної діяльності – давав численні концерти й виконував сотні пісень українською, німецькою, шведською, польською, англійською, італійською, російською та іншими мовами. Репертуар кожного його сольного концерту складався з камерних творів західноєвропейських і українських композиторів, а також українських народних пісень. Він вважався одним з кращих виконавців солоспівів та романсів В. Лисенка на слова Тараса Шевченка, як от: «За думою дума», «Огні горять», «Минають дні, минають ночі», «Чого мені тяжко», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «Гетьмани», «Єсть на світі доля», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна»; Д. Січинського («Дума про гетьмана Нечая» та «Як почуєш вночі» на слова І. Франка); Я. Ярославенка («Гей, закуй мені, зозуле» на слова В. Пачовського). У репертуарі співака почесне місце посідали твори В. Матюка, С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського [18, 14].

Маестро завжди підкреслював важливість для нього зв'язку з рідною землею та земляками про це він часто писав в листах до друзів, розповідав в інтерв'ю: «...згадуючи рідний край, я відчуваю велику різницю між працею артиста для свого народу і на чужині. За все те, чим я став, завдячую передусім

рідній землі, що наділила мене музикальним слухом, голосом, любов'ю до музики...Серед своїх я – якийсь крок у розвитку рідного музичного мистецтва. Цей крок дозволив нам ступити ногою на чужу велику сцену, досі для нас зачинену. Але найважливішою залишилася для мене свідомість, що земляки не будуть вважати мене перевертнем – людиною, яка для особистої кар'єри зріклася своєї національності» [17, 28].

М. Менцинський – відомий українець, який зміг вийти на світовий професійний рівень, однак не забув про свою країну, популяризував українське музичне мистецтво, зважаючи на його популярність за кордоном та на його внесок у світове мистецтво можна говорити про нього, як космополітичну особистість. В історію світового й вітчизняного вокального мистецтва він увійшов як визначний оперний співак і педагог.

Наукова новизна полягає у твердженні, що завдяки творчості митця впродовж зазначеного періоду, з одного боку, відбулася «європеїзація» української музичної культури, що вплинуло на становлення національної вокально-оперної школи, а з іншого боку, його високий вокальний рівень та популяризація української музики у стінах численних європейських театрів сприяли популяризації української музичної культури у світі.

Завдяки його творчості світова музична культура не лише збагатилася, але й отримала новий поштовх до розвитку в окремих центрах (до прикладу, вагома роль М.Менцинського у становленні шведської вокальної школи).

Висновки. Модест Менцинський є відомим українцем, одним із видатних оперних співаків у світі. Вершина його професійної діяльності припадає на першу третину ХХ ст. Опираючись на здобутки трьох найвідоміших шкіл оперного мистецтва (італійської, німецької та французької), власний творчий досвід, співак мав «інтернаціонально-універсальний» стиль виконавства, завдяки якому він здійснив вагомий внесок у розвиток оперного мистецтва принаймні трьох країн: Німеччини (як найвидатніший співак-вагнерист свого часу, що володіє вокальним амплуа «героїчного тенора»), Швеції (як виконавець і педагог, що стояв біля витоків вокальної школи в цій країні) та України (як талановитий інтерпретатор українського камерного репертуару і популяризатор національно-музичного спадку у світі). Наполегливість, праця та своєрідність виконавського стилю

М. Менцинського, котра обумовлена особливостями навчання, талантом, українським характером, дали змогу маестро створювати на європейській сцені естетично витончені та правдиві художні образи, репрезентовані майже шістьдесятьма оперними партіями найрізноманітніших видів, жанрів та стилів.

Відомий також як виконавець тенорових партій в операх Р.Вагнера у вокальному амплуа «героїчного тенора», як інтерпретатор українського камерного репертуару у діапазоні від народних пісень до композиторських творів М. Лисенка.

М. Менцинський працював і в звукозаписуючій сфері: залишив 51 грамзапис (оперні арії, романси) і серед них 22 – українських народних і авторських творів М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, Я. Ярославенка [9].

Звернення до постаті Модеста Менцинського продовжує бути актуальним і сьогодні. Його багатогранна вокально-сценічна, фонографічна й педагогічна спадщина привертають увагу дослідників. Важливим є його внесок у популяризацію української музичної культури у світі.

Література

1. Алексеев С. Х., Нестерова О.С. Основные тенденции развития современного оперного искусства. Актуальные направления научных исследований: от теории к практике. 2016. №3(9). С. 9–13.
2. Барвінський В. Модест Менцинський. Назустріч. 1936. № 1.
3. Белікова В.В. Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.: Навч. посібник. Кривий Ріг: КДПУ, 2004. 424 с.
4. Бобченко О., Куропась А. Модест Менцинський – штрихи до творчого портрета (за матеріалами епістолярної спадщини). Молодь і ринок. 2019. №7 (174). С. 98–103.
5. Демочко К.М. Мистецька Буковина. Нариси з минулого. К.: Видавництво 21, 2008. 336 с.
6. Деркач І. Модест Менцинський. Львів: Каменяр, 1969. 83 с.
7. Дмитрієва О. Модест Менцинський в контексті світового оперного мистецтва. Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. Василя Барвінського. 29.04.2020. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2020/04/29/%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%82/>
8. Дмитрієва О.М. Модест Менцинський в контексті світового оперного мистецтва (до 145-річчя від дня народження) The 8 th International scientific and practical conference “Modern science:

problems and innovations" (October 18-20, 2020) SSPG Publish, Stockholm, Sweden. 2020. 486 p.

9. Кліш І. Модест Менцинський – співак світової слави. Молодь і ринок. 2011. №8 (79). С. 100–104.

10. Колесса М. Спогади про Модеста Менцинського. Музика. 1975. №6. С. 29–30.

11. Кондратюк К. Портрети видатних українських митців XIX – початку XX ст.: Навч. посібник. Львів: Студії, 1995. 123 с.

12. Криворучка І. «Наш не свій»: Модест Менцинський в оцінці Станіслава Людкевича. Меморіальний музей С. Людкевича. URL: <https://ludkevych.in.ua/nash-ne-svij-modest-menczynskij-v-ocinczi-stanislava-lyudkevycha/>

13. Лужецька І. З епістолярної спадщини Модеста Менцинського. Вісник Львівського університету. 2001. Вип. 1. С. 187–189.

14. Людкевич С. Менцинський як оперний співак. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Авт.-упоряд. М. Головащенко. К.: Рада, 1995. С. 195–201.

15. Маркуляк Л. Мистецькі взаємини Миколи Лисенка та Модеста Менцинського крізь призму епістолярію. Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. 2017. № 3. С. 104–108.

16. Менцинський – незрівнянний співак і артист. Kolnische Rundschau. 1953. 5 apr. S. 4.

17. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування. / Авт.-упоряд. М. Головащенко. Київ: Рада, 1995. 461 с.

18. Оленюк Д. В. Творчість М. О. Менцинського у контексті європейського оперного мистецтва: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. мистецтвознав. : спец.: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Д. В. Оленюк. Київ, 2011. 16 с.

19. Стельмашевська О. Повернення Модеста Менцинського. День. 2005. 3 лют. (№18). С. 3.

20. Щурик Б. Модест Менцинський – один з найвидатніших тенорів світу. Молодь і ринок. 2014. №4 (111). С. 92–94.

21. Adami R. Modest Menzinsky als Singer und Künstler. Bühne und Welt. 1913. №XV. S. 45–47.

References

1. Alekseev, S., Nesterova, O. (2016). The main trends in the development of modern opera art. Aktual'nyye napravleniya nauchnykh issledovaniy: ot teorii k praktike, №3(9), pp. 9–13. [in Russian].

2. Barvinsky, V. (1936). Modest Mentsinsky. Nazustrich, № 1. [in Ukrainian].

3. Belikova, V.V. (2004). History of Ukrainian music: Musical-pedagogical and creative activity of leading composers of Western Ukraine in the second half of the XIX - first half of the XX century: Textbook. Kryvyi Rih. [in Ukrainian].

4. Bobechko, O., Kuropas, A. (2019). Modest Mentsinsky – touches to the creative portrait (based on epistolary heritage). Molod' i rynok. 2019, №7 (174), pp. 98–103. [in Ukrainian].

5. Demochko, K. M. (2008). Art Bukovyna. Essays from the past. Kyiv: Vydavnytstvo 21. [in Ukrainian].

6. Derkach, I. (1969). Modest Mentsynsky. Lviv: Kamenyar. [in Ukrainian].

7. Dmytriieva O. Modest Mentsynsky in the context of world opera Drohobych Music Vocational College named after V. Barvinsky. 29.04.2020. URL: <http://new.ddmu.org.ua/2020/04/29/%D0%BC%D0%B E%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%82-/> [in Ukrainian].

8. Dmytriieva O. M. Modest Mentsynsky in the context of world opera (to the 145th anniversary of his birth) The 8th International scientific and practical conference «Modern science: problems and innovations» (October 18-20, 2020) SSPG Publish, Stockholm, Sweden. 2020. 486 p. [in Ukrainian].

9. Klish I. (2011). Modest Mentsynsky is a world-famous singer. Molod' i rynok, №8 (79), pp. 100–104. [in Ukrainian].

10. Kolessa, M. (1975). Memoirs of Modest Mentsinsky. Muzyka, №6. pp. 29–30. [in Ukrainian].

11. Kondratyuk, K. (1995). Portraits of outstanding Ukrainian artists of the XIX - early XX centuries: Textbook. Lviv: Studiyi. [in Ukrainian].

12. Kryvoruchka I. «Ours is not ours»: Modest Mentsynsky in the assessment of Stanislav Lyudkevych. S. Lyudkevych Memorial Museum. URL: <https://ludkevych.in.ua/nash-ne-svij-modest-menczynskij-v-ocinczi-stanislava-lyudkevycha/> [in Ukrainian].

13. Luzhetska, I. (2001). From the epistolary legacy of Modest Mentsynsky. Visnyk L'vivskoho universytetu, 1, pp. 187–189. [in Ukrainian].

14. Lyudkevych, S. (1995). Mentsynsky as an opera singer. Modest Mentsyn'sky: Spohady. Materialy. Lystuvannya. Kyiv: Rada, pp. 195–201. [in Ukrainian].

15. Markulyak, L. (2017). Artistic relations between Mykola Lysenko and Modest Mentsynsky through the prism of epistolary. Aktual'ni pytannya suspil'nykh nauk ta istoriyi medytsyny, 3, pp. 104–108. [in Ukrainian].

16. Mentsinsky – an incomparable singer and artist. Kolnische Rundschau. 1953, 5 Apr., p. 4. [in Ukrainian].

17. Modest Mentsinsky: Memories. Materials. Correspondence (1995). Auto-order. M. Golovashchenko. Kyiv: Rada, [in Ukrainian].

18. Olenyuk, D.V. (2011). The creativity of M. O. Mentsinsky in the context of the European opera art: Abstract of the Ph.D. thesis. Kyiv [in Ukrainian].

19. Stelmashchevska, O. (2005). Return of Modest Mentsynsky, Den', 3 Feb. (№18), p. 3. [in Ukrainian].

20. Shchuryk, B. (2014). Modest Mentsynsky is one of the most outstanding tenors in the world. Molod' i rynok, №4 (111), pp. 92–94. [in Ukrainian].

21. Adami, R. (1913). Modest Menzinsky als Singer und Künstler. Bühne und Welt, №XV, pp. 45–47. [in German].

*Стаття надійшла до редакції 24.03.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 19.03.2021*

Цитування:

Бугайов М. В. Історико-культурна ретроспектива становлення блогів. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 69-74.

Бугайов Микола Вікторович,
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8554-0126>
kbugajov1996@gmail.com

Bugayov M. (2021). Historical and cultural retrospective of formation of blogs. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 69-74 [in Ukrainian].

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ БЛОГІВ

Мета статті – дослідити історію появи блогів і визначити динаміку їх розвитку. **Методологія** дослідження передбачає застосування історичного, бібліографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено спробу описати історію блогів від часу їх появи до наших днів. Зі стрімким розвитком інтернет-комунікацій у сучасному суспільстві з'явилися нові форми віртуального спілкування, якими цікавляться представники різних верств населення, професій, уподобань, віку. Ведення блогів дає змогу людям самовиражатись, презентувати себе світові, знаходити однодумців. Крім того, таке інтернет-спілкування – це можливість відпочивати, працювати та розвиватись. Це зумовило появу нової професії – блогера. Через змогу здійснювати безперешкодну в часі та просторі комунікацію блогосфера стала презентаційним майданчиком для багатьох політичних, релігійних, громадських і культурних формувань. Нині в більшості компаній працює щонайменше один блогер, який створює відповідний контент. Блоги з моменту їх появи пройшли певний шлях еволюції, змін і вдосконалення. Спочатку з'явилися перші інтернет-дописи. Згодом таке явище отримало назву блог, що зумовило появу похідних понять: блогер, блогінг, блогосфера, відеоблог та ін. Поступово для блогів створили спеціальні платформи, на яких дописувачі обговорювали політичні, військові, соціальні, культурні й інші питання. На початку ХХ століття блогери стали джерелом інформації для ЗМІ, спричинювали соціальний резонанс. Деякі сайти поєднали блог-платформи та соціальні мережі, стали містити відео-, фото- й аудіоконтент. Пандемія коронавірусу у світі дала потужний поштовх до розвитку інтернет-комунікації і блогосфера нині переживає значний розквіт. **Висновки.** Блог пройшов тривалий шлях розвитку з 1994 року – по сьогоднішній день. З кожним роком він у своєму розвитку набирає обертів, породжує нових онлайн-дописувачів і завойовує нову аудиторію. Блоги виконують низку важливих функцій: пізнавальну, навчальну, презентаційну, релаксаційну та ін., що зумовлює їх значну популярність, а отже, подальший розвиток. Тож питання стану блогів і їх історії буде актуальним завжди.

Ключові слова: блог, блогер, блогосфера, інтернет-комунікація.

Bugayov Mykola, postgraduate of National Academy of Culture and Arts Management

Historical and cultural retrospective of formation of blogs

The purpose of the article is to investigate the history of blogs and determine the dynamics of their development. **The methodology** involves the use of historical, bibliographic, and analytical methods. **The scientific novelty** of the work is that it is the first attempt to describe the history of blogs from their appearance to the present day. With the rapid development of Internet communications in modern society, new forms of virtual communication have appeared, which are of interest to representatives of different segments of the population, professions, preferences, ages. Blogging allows people to express themselves, to present themselves to the world, to find like-minded people. In addition, such online communication is an opportunity to relax, work and develop. This led to the emergence of a new profession – a blogger. Due to the ability to communicate freely in time and space, the blogosphere has become a presentation platform for many political, religious, social, and cultural formations. Most companies now have at least one blogger who creates relevant content. Since evolution, blogs have come a long way, change, and improvement. Initially, the first Internet posts appeared. Later, this phenomenon was called a blog, which led to the emergence of derivative concepts, such as blogger, blogging, blogosphere, video blog, etc. Gradually, special platforms were created for blogs, where contributors discussed political, military, social, cultural, and other issues. In the early twentieth century, bloggers became a source of information for the media, causing social resonance. Some sites have combined blogging platforms and social networks and began to contain video, photo, and audio content. The coronavirus pandemic in the world has given a powerful impetus to the development of Internet communication, and the blogosphere is now experiencing considerable prosperity. **Conclusions.** The blog has come a long way from 1994 to the present. Every year, it gains momentum in its development, generates new online contributors, and gains a new audience. Blogs perform a number of important functions: cognitive, educational, presentation, relaxation, etc., which

determine their significant popularity and, consequently, further development. Therefore, the question of the state of blogs and their history will always be relevant.

Key words: blog, blogger, blogosphere, internet communication.

Актуальність теми дослідження. Зі стрімким розвитком інтернет-комунікацій у сучасному суспільстві з'явилися нові форми віртуального спілкування, якими цікавляться представники різних верств населення, професій, уподобань, віку. Ведення блогів дає змогу людям самовиражатись, презентувати себе світові, знаходити однодумців. Крім того, таке інтернет-спілкування – це можливість не лише відпочивати, а й працювати та розвиватись. Це зумовило появу нової професії – блогера – людини, яка впливає на суспільну думку. Через можливість здійснювати безперешкодно в часі та просторі комунікацію блогосфера стала презентаційним майданчиком для багатьох політичних, релігійних, громадських і культурних формувань, що посилює роль інтернет-комунікації в житті суспільства. Блоги як соціокультурний феномен репрезентують і визначають смаки аудиторії. Розуміння специфіки еволюції цього явища дасть змогу усвідомити витоки та закономірності розвитку нинішнього інформаційного середовища, яке зумовлює зміну ментальності, стратегій поведінки людей – це й визначає актуальність нашої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Блоги вивчали дослідники в межах різних галузей знань: освіта, маркетинг, психологія, культурологія, мовознавство, журналістика й ін. Важливість нашої теми посилює відсутність ґрунтовних праць з історії появи блогів, окреслення особливостей їх еволюції. Науковці визначали у своїх роботах окремі аспекти цього питання. Так, А. Хітров, розглядаючи блог як феномен культури, у контексті характеристики мережевої особистості вказує на дату зародження блогінгу та зазначає, що вивчення інтернету ускладнюють його постійні динамічні зміни [2]. М. Захарова, здійснюючи культурологічний аналіз блогосфери, теж називає початковий етап її зародження і становлення – 1992–2006 роки [5]. Досліджуючи науковий блог, Т. Бобошко акцентує на перших інтернет-журналах, що з'явилися в мережі 1997 року, називає найвідоміші вебплатформи для створення блогів: Tumblr (tumblr. com), WordPress (wordpress. com) і Blogger (blogger. com) [3]. Є

багато публікацій про еволюцію блогів як форм інтернет-комунікації, але описано їх фрагментарно.

Такий стан наукової розробки окресленої теми зумовив постановку мети статті – дослідити історію появи блогів і визначити динаміку їх розвитку.

Виклад основного матеріалу. Блог (англ. blog, від web log – інтернет-журнал подій, інтернет-щоденник, онлайн-щоденник) – вебсайт, куди регулярно додають записи, що містять текст, зображення або мультимедіа. Для блогів характерні недовгі записи тимчасової значущості, упорядковані у зворотному хронологічному порядку (останній запис зверху). Відмінності блогу від традиційного щоденника обумовлені середовищем: блоги зазвичай відкриті для широкого кола читачів, які можуть коментувати інтернет-публікації, вступати в публічну полеміку з автором. Блогами вважають також персональні сайти, що складаються переважно з особистих записів власника блогу та коментарів користувачів до них.

Визначити точну дату появи блогінгу як явища досить складно. За версією газети «Washington Profile» [1], першим блогом була сторінка Тіма Бернерса, де він, починаючи з 1992 року, публікував новини. За іншою точкою зору, першим почав вести щоденник в інтернеті 1994 року студент Джастін Холл, блог якого складався з його відгуків на HTML-сторінки. На підставі цього часопис «New York Times» назвав Холла «батьком-засновником особистих блогів» [1]. Іноді творцем блогу називають відомого програміста Дейва Вайнера, оскільки саме блог Вайнера вперше набув широкої популярності в користувачів інтернету. За версією «Вікіпедії», першим блогом у мережі був серіал «Бред-Соціум» [4], що з'явився того самого 1994 року. Достеменно на сьогодні з'ясувати час появи першого блогу неможливо, оскільки в кінці ХХ століття ще не існувало онлайн-рейтингу блогів і їх не архівували.

Уперше слово weblog використав 17 грудня 1997 року Джорн Бергер – творець і редактор інтернет-щоденника Robot Wisdom [7]. Воно було утворене із фрази logging the web, тобто «веду щоденник у мережі» – так

відбувся процес субстантивзації: переходу дієслова в розряд іменника. Пітер Мерхольц, творець інтернет-сторінки Peterme, навесні 1999 року розклав термін weblog на дві частини – we blog: «ми ведемо щоденник». На основі слова blog було утворене нове дієслово – to blog, що означає «виконувати дії, спрямовані на ведення інтернет-щоденника». Поява нової лексики зумовила виникнення похідних від неї понять: блогер, блогінг, блогосфера.

Спочатку для блогів не існувало окремих платформ. У серпні 1999 року комп'ютерна компанія Pyra Labs із Сан-Франциско відкрила сайт Blogger.com – перший безкоштовний, загальнодоступний і простий у використанні інструмент, що дав поштовх для створенню блогосфери.

У грудні 1999 року компанія Pyra Labs створила програмне забезпечення Scoop і використала його на своєму сайті Kuro5hin, на якому всі охочі мали змогу обговорювати, зокрема, питання культури. Дописувачі цієї платформи, на відміну від інших сайтів, де долю їхніх заміток вирішувала невелика група редакторів та адміністраторів, могли самостійно модерувати коментарі. Сайт став помітним явищем, проте 2002 року в компанії виникли фінансові труднощі з підтримки сервісу. Власник Pyra Labs Фостер звернувся до користувачів за допомогою і менш ніж за тиждень зібрав 37 тисяч доларів. Це була перша в історії акція блогерів з добровільного збору коштів на розвиток блогосфери [6].

З 2000 року в блогах почали порушувати політичні питання. Так, незалежний журналіст Джош Маршалл запустив блог TalkingPointsMemo, на якому обговорювали «флоридську кризу» – суперечливі результати з підрахунку голосів, відданих за кандидатів у президенти США в штаті Флорида.

2001 року блогери вперше стали джерелом інформації для ЗМІ [8]. Нью-йоркські автори інтернет-щоденників вели репортаж з місця події про теракти 11 вересня 2001 року: вони публікували фотографії, описували події, свідками яких стали, розповіді очевидців тощо. Деякі дослідники нині вважають 11 вересня датою виникнення політичних блогів: після цієї події до повідомлень авторів інтернет-щоденників почали ставитися серйозно. В американських університетах на деяких журналістських факультетах стали вивчати феномен блогерства.

2002 року дії блогерів спричинили перший великий політичний скандал. Блоги давали змогу охоплювати широку аудиторію, за яку боролися дописувачі інтернет-сторінок, що зумовлювало своєрідні мережеві «війни». Наприклад, після вторгнення в Ірак багато американських військовослужбовців створили свої щоденники, у яких описували військові дії. Відповідно й іракці вели блоги, одним з яких був Salam Paks. Військові блоги стали вельми популярними серед людей, які цікавилися ходом бойових дій [6].

2003 року в інтернеті з'явився перший пост у блозі, що містив відео. Його виклав користувач Адам Контрас. Так з'явилося поняття «wblog», утворене від злиття слів «відео» і «блог». Такий формат ведення блогу став згодом дуже популярним і залишається таким дотепер. Цього самого року додали до Оксфордського словника англійської мови слова weblog (вебсайт, на якому одна людина або група регулярно, здебільшого щодня, розміщує нову інформацію), weblogging (процес створення блогів) і weblogger (людина, яка створює блоги). У серпні почав роботу сайт Myspace, який поєднав у собі блог-платформу та соціальну мережу. Особливістю Myspace також стало його музичне спрямування: на інтернет-ресурсі можна було прослуховувати аудіозаписи відомих виконавців, які вели там свої сторінки, аматорські ж групи могли викладати свої кліпи та пісні. Myspace довго була найпопулярнішою соціальною мережею у світі, поки її не обігнав Facebook [7].

2004 року блогами зацікавилися медійні компанії. Поступово стиралася межа між блогосферою та ЗМІ, і блогери стали представниками преси, оскільки їхні огляди подій ставали дедалі популярнішими в аудиторії. Організація Gawker Media створила блог Wonkette, який публікував чутки з владних кіл Вашингтона. Традиційні засоби масової інформації: газети, журнали, телебачення і радіо стали публікувати інтернет-огляди та запрошувати популярних блогерів як коментаторів. Часом дописувачі вебсайтів конфліктували з традиційними медіа. Так, телекомпанія CBS випустила в ефір програму, у якій були продемонстровані нібито архівні документи, згідно з якими президент Джордж Буш, будучи військовослужбовцем, уникнув відправки до В'єтнаму завдяки протекції. Ця передача вийшла в розпал виборчої кампанії. Блогери, прихильники Буша, довели, що використані

CBS документи фальшиві – і телеканал вибачився. Найбільші партії США – Демократична і Республіканська – акредитували низку блогерів на своїх партійних з'їздах як представників медіа. Впливовий журнал Foreign Policy, який опитав провідних політичних коментаторів і журналістів США, дійшов висновку, що більшість з них постійно відвідують сторінки персональних інтернет-журналів. За даними дослідження Pew Research Center for the People and the Press [7], близько 4% американських користувачів інтернету постійно звертаються до блогів для отримання інформації. Блогери активно проявили себе під час стихійного лиха – азійського цунамі. Вони допомогли сотням жертвам катастрофи знайти зниклих рідних і близьких, отримати допомогу.

Журнал Advertising Age опублікував результати дослідження про те, скільки робочого часу американці витрачають на перегляд інтернет-сервісів. Як виявилось, активних читачів блогів – приблизно 35 мільйонів користувачів – це четверта частина працюючого населення США. У середньому кожен з них витрачає на перегляд блогів 3,5 години в тиждень, що становить 9% загальної тривалості перебування на робочому місці. Це означає, що 2005 року економіка США втратила майже 5 мільярдів робочих годин. Якщо оцінити масштаб цих втрат на основі середньої погодинної оплати в приватному секторі, яка становить 16 доларів, то фінансові збитки становитимуть до 80 мільярдів доларів. Відзначено перші випадки блог-звільнень. Компанія Delta Air Lines усунула від роботи співробітницю після того, як вона помістила свою світлинку у формі на сторінку особистого щоденника. Корпорація Microsoft звільнила підрядника, який виклав у своєму інтернет-щоденнику фотографії комп'ютера Apple.

Попри те, що відеоблоги вже існували, для них не ще було створено спеціальної платформи. 2005 року був запущений YouTube, проте спочатку він був насамперед сайтом знайомств, де люди розповідали про себе в коротких відео. Поступово цей сервіс почав залучати творців відеоконтенту й набув того вигляду, який ми знаємо сьогодні [5].

Кордон між ЗМІ та блогерами став ще тоншим після запуску інтернет-видання Huffington Post у травні 2005 року. Спочатку це був політичний форум, і Washington Post назвала його «колективним блогом», зараз це один з найпопулярніших інформаційних

порталів. Huffington Post – це не тільки платформа для синдикації, а й джерело оригінального контенту від штатних співробітників, оглядачів і сторонніх блогерів [2].

2006 року запустили Twitter, і написання постів в 140 (або менше) букв швидко стало дуже популярним. Твітер, по суті, заклав основи мікроблогінгу: думки, історії та інші форми контенту стали подавати в мініформатах.

За оцінками пошукової системи Technorati, кількість блогів подвоюється кожні п'ять з половиною місяців. Щодня в інтернеті з'являється приблизно 75 тисяч нових сторінок інтернет-щоденників, тобто в середньому одна сторінка в секунду. Однак не більше половини оновлюють свої записи через три місяці з моменту початку їх створення. Близько 9% блогів створюються автоматично, здебільшого як спам. Згідно з дослідженням Pew Internet Center, підлітки значно більше «блогалізовані», ніж дорослі жителі США. 19% тинейджерів створили власні блоги, а 28% постійно читають подібні сторінки у Всесвітній мережі. Для порівняння – блоги є в 7% повнолітніх американців, лише 27% з них постійно читають чужі онлайн-щоденники. Свої блоги створили політики, зірки шоу-бізнесу. Компанія Hostway провела опитування і з'ясувала, що третина американців відвідувала блоги раніше, а стільки ж – ніколи про них не чула. 52% респондентів вважають, що блогери повинні мати такі самі права, що й журналісти традиційних ЗМІ. Низка великих компаній, наприклад, Sun Microsystems і Microsoft, позитивно ставиться до того, що їхні співробітники створюють блоги. Але деякі переслідують інтернет-авторів, як, зокрема, у Китаї, за матеріали, що, наприклад, суперечать генеральній лінії правлячої партії країни. Тож компанії, що надають послуги зі створення інтернет-щоденників, змушують закривати небажані блоги. Кількість наявних і постійно оновлюваних блогів досягла 15–18 мільйонів, що свідчить: світова блогосфера стрімко розвивається в геометричній прогресії. За висновками одного з провідних англомовних блог-пошукачів Technorati.com, на вересень 2006 року у світі вже було більше 54 мільйонів блогів [10].

2007 року армія США випустила спеціальну інструкцію для військовослужбовців (аналогів їй у світі більше немає), які вели персональні інтернет-

щоденники. У ній не рекомендували розміщувати світлини чи інші зображення, що могли негативно вплинути на психіку людини. Наприклад, заборонили виставляти фотографії бойових операцій, вибухових пристроїв, полонених, загиблих і поранених, зображення систем охорони й ін. Загалом військовослужбовцям пропонували погоджувати свої пости з командуванням.

Протягом 2008–2011 років зростала популярність інтернету, за допомогою якого люди могли швидко знайти потрібну інформацію. Друковані видання (газети, журнали) частково перейшли в онлайн. Розвивалась мережа інтернет-магазинів.

2012 року почала працювати безкоштовна платформа для блогів – Medium. Цей онлайнвий видавничий сервіс був спочатку повністю безоплатний, зараз він має і платний контент. Блогосфера продовжувала розвиватися стрімкими темпами, і справжні інновації в неї вніс Medium – інтернет-хостинг, на якому розміщували блоги різного спрямування.

Вибори президентів, стихійні лиха, скандали – про ці й інші події користувачі в 2013–2014 роках здебільшого дізнавалися з блогів.

До рейтингу 10 найбільш відвідуваних сайтів 2015 року увійшли дві блогінг-платформи: YouTube (3 місце) і Twitter (8 місце), і їх визнання лише зростає.

Блогінг став настільки популярним до 2016 року, що система WordPress додала розширення домену .blog до списку можливих URL-адрес блогів. Це означало, що користувачі могли вибирати доменне ім'я з розширенням .blog.

Найбільш перспективними в 2017–2018 роках вважають відео- та фотоблогінг. Наприклад, Instagram набув популярності за рахунок Stories і можливості вести інтерактивний щоденник, використовуючи світлини, тексти, відео та стрим у реальному часі. Успішні блогери стали заробляти на рекламі, підвищуючи вимоги до рекламодавців, і більш відповідально ставитися до відбору контенту, що змусило суспільство сприйняти блогерство як рід діяльності, рівноцінний журналістиці.

Розвиток блогосфери дав змогу суспільству вирішувати важливі проблеми. Так, 2019 року люди дізналися, зокрема й через інтернет-дописи, про пожежу в соборі Нотр-Дам де Парі та зібрали необхідні кошти

на його відновлення. Разом з позитивом (можливість спілкування, пізнавати нове, презентувати себе чи компанію) блоги спричинили й розчарування їхніх користувачів: інтернет-простір наповнився недобрсовісною рекламою, підробленими оглядами, тобто інформаційним сміттям [8].

2020 року ведення блогу збільшило потік брендів в інтернет на 700%. Користувачі витрачали утричі більше часу на блоги, ніж на електронну пошту. Як стверджує хостинг WordPress, нині люди в середньому читають близько десяти блогів на день. Пандемія коронавірусу у світі дала потужний поштовх до розвитку інтернет-комунікації – і блогосфера нині переживає значний розквіт.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено спробу описати історію блогів від їх появи до наших днів.

Висновки. Отже, блог пройшов тривалий шлях розвитку з 1994 року по сьогоднішній день. Кількість онлайн-дописувачів постійно зростає. Нині в 90% компаній працює щонайменше один блогер (за наймом або фрилансер), який створює відповідний контент для бренду. Крім того, блоги стали потужним рекламним майданчиком як для окремих підприємств, так й організацій. У світі три мільярди людей користуються інтернетом, і 75% з них читають або публікують блоги. Питання появи та розвитку блогів завжди буде цікавим для науковців, дослідників і пересічних громадян, оскільки такі знання певним чином дадуть змогу спрогнозувати майбутнє інтернет-простору.

Література

1. Ализар А. СМІ против блогів: хто впливатиме. Webplanet.ru, 2005. 22 марта. URL: <http://www.webplanet.ru/news/internet/2005/3/22/btoga.html>
2. Хитров А. Блог как феномен культуры. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/518/878/1219/05-Hitrov.pdf> (дата звернення: 17.01.2021).
3. Бобошко Т. М. Комунікативні стратегії й тактики та оцінні висловлення. Лінгвістика XXI століття. 2013. С. 51–58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/linds_2013_2013_8 (дата звернення: 22.01.2021).
4. Блог. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Блог> (дата звернення: 15.01.2021).
5. Захарова М. А. Российская блогосфера: культурологический анализ. Владивосток, 2018. 95 с. URL: <https://nauchkor.ru/uploads/documents/5b8ec7537966e1073081bb48.pdf> (дата звернення: 21.12.2020).

6. Історія блогів. Коротка історія блогів. Totrodlo.ru. URL: <https://totrdlo.ru/uk/istoriya-blogov-kratkaya-istoriya-blogov.html> (дата звернення: 27.01.2021).

7. История ведения блогов: как развивались блоги (с 1993 по 2020 годы). Saitsamy.blogspot.com. URL: <https://saitsamy.blogspot.com/2019/08/1993-2019.html#history-of-blogging14> (дата звернення: 09.01.2021).

8. Носик А. Блоггинг: точки пересечения с интернет-СМИ и возможное развитие в российской реальности. Webplanet.ru, 2005. 26 сентября URL: <http://www.webplanet.ru/news/reading-room/2005/9/26/nossik.html> (дата звернення: 20.01.2021).

9. Оля О. Блог та його різновиди. URL: <https://sites.google.com/site/blogggbloggg1029384756/home/blog-riznovidi-blogu> (дата звернення: 27.01.2021).

10. Поняття блогу, види блогів. URL: <http://cherkalinar.blogspot.com/> (дата звернення: 25.01.2021).

11. Що таке блог і хто такі блогери? URL: <https://moyaosvita.com.ua/internet/shho-take-blog-i-xto-taki-blogeri/> (дата звернення: 17.01.2021).

References

1. Alizar A. (2005). Mass media versus blogs: who is more influential. Retrieved from <http://www.webplanet.ru/news/internet/2005/3/22/btoga.html> [in Russian].

2. Hitrov A. Blog as a cultural phenomenon. Retrieved from <http://ecsocman.hse.ru/data/518/878/1219/05-Hitrov.pdf> [in Russian].

3. Boboshko T. M. (2013). Communication strategies and tactics and evaluative statements.

Linguistics of the XXI century. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/linds_2013_2013_8 [in Ukrainian].

4. Blog. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Блог> [in Ukrainian].

5. Zaharova M. A. (2018). Russian blogosphere: culturological analysis. Vladivostok. Retrieved from <https://nauchkor.ru/uploads/documents/5b8ec7537966e1073081bb48.pdf> [in Russian].

6. History of blogs. A brief history of blogs. Retrieved from <https://totrdlo.ru/uk/istoriya-blogov-kratkaya-istoriya-blogov.html> [in Ukrainian].

7. History of blogging: how blogs developed (from 1993 to 2020). Retrieved from <https://saitsamy.blogspot.com/2019/08/1993-2019.html#history-of-blogging14> [in Russian].

8. Nosik A. (2005). Blogging: intersections with online media and possible developments in the Russian reality. Retrieved from <http://www.webplanet.ru/news/reading-room/2005/9/26/nossik.html> [in Russian].

9. Olia O. Blog and its varieties. Retrieved from <https://sites.google.com/site/blogggbloggg1029384756/home/blog-riznovidi-blogu> [in Ukrainian].

10. The concept of a blog, types of blogs. Retrieved from <http://cherkalinar.blogspot.com/> [in Ukrainian].

11. What is a blog and who are bloggers? Retrieved from <https://moyaosvita.com.ua/internet/shho-take-blog-i-xto-taki-blogeri/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 30.03.2021
Отримано після доопрацювання 16.04.2021
Прийнято до друку 19.04.2021*

УДК 821.133.1.09+7.034.8"17"

Цитування:

Данченко М. Л. Інтертекстуальність в культурі рококо: пародія, пастіш та сиквел у французькій літературі XVIII століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 75-79.

Данченко Марія Леонідівна,

магістр культурології

Національного університету

«Києво-Могилянська академія»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-9947>

maria.l.danchenko@gmail.com

Danchenko M. (2021). Intertextuality in Rococo culture: parody, the pastiche and the sequel in French Literature of XVIII century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 75-79 [in Ukrainian].

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В КУЛЬТУРІ РОКОКО: ПАРОДІЯ, ПАСТІШ ТА СИКВЕЛ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ

Метою статті є вивчення явища культурної інтертекстуальності у французькому рококо на матеріалі прозових творів французької літератури XVIII століття. **Методологія** дослідження. В нашому дослідженні ми застосовуємо метод культурологічного аналізу, який розробила школа Анналів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні неперекладеної пам'ятки французького літературного рококо «Пригоди Телемака» Франсуа Саліньяка де Ла Мотта Фенелона 1699 року як феномена французької культури XVIII століття, і дослідженні культурологічного явища інтертекстуальності, який відображається в численних продовженнях (сиквелах) та пастішах-пародіях цього роману. **Висновки:** роман «Пригоди Телемака» є продовженням-сиквелом поеми Гомера «Одісея», п'єси Проспера Жоліо Кребійона «Ідомей» – пастішем роману «Пригоди Телемака», а роман П. Мариво «Телемак навиворіт» – пародією на роман Ф. Фенелона. Водночас роман Ф. Фенелона та пастіші і пародії, написані на нього, утворюють метатекст французького рокайльного роману мандрів XVIII століття.

Ключові слова: інтертекстуальність, рококо, XVIII століття, Фенелон.

Danchenko Maria, MA of Cultural Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy

Intertextuality in rococo culture: parody, pastiche and sequel in French literature of XVIII century

The purpose of this article is a study of the phenomenon of cultural intertextuality in French rococo on the ground of French prose literature of XVIII century. **Methodology.** In our research, we employ a method of cultural analysis developed by Annales school. **The scientific novelty** is determined by the research of non-translated work of French literary rococo "The Adventures of Telemachus" by François de Salignac de La Motte Fénélon of 1699 as phenomenon of French culture of XVIII century, and the study of cultural phenomenon of intertextuality, which is displayed in numerous suites (sequels) and pastiches-parodies of this novel. **Conclusions:** novel "Adventures of Telemachus" makes a suite sequel to Homer's poem "Odyssey", play "Idoménée" by Prosper Jolyot de Crébillon makes a pastiche to novel "Adventures of Telemachus", and P. Marivaux' novel "Télémaque travesti" makes a parody on François Fénélon's novel. At the same time, F. Fénélon's novel and pastiches and parodies written on it create a metatext of French XVIII century rococo novel of journey.

Key words: intertextuality, Rococo, XVIII century, Fénélon.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим фактом, що в світовій культурології ще з часів діяльності школи Анналів у 1940-х роках набуває популярності наукова тенденція до вивчення ментальності індивіда певної культурної епохи через дослідження тих культурних джерел, і, зокрема, пам'яток художньої літератури, які формували його світогляд. Одним з

підвалин свідомості європейського індивіда XVIII століття, був роман Франсуа Саліньяка де Ла Мотта Фенелона «Пригоди Телемака», який був нелегально виданий у 1699 році. Цей твір справив колосальний суспільно-культурний резонанс, і в найближчі роки мав велику кількість продовжень, імітацій та пародій, які, в свою чергу, відображали різне сприйняття цього роману французьким

найважливіших художніх творів, який заклав актуальною для дослідження цю літературна пам'ятка є із огляду на той факт, що вона була перекладена російською мовою лише у 1766 році Василем Тредіаковським, який переробив роман на героїчну поему «Тилемахида». Роман «Пригоди Телемака», а також п'єса Проспера Жоліо де Кребійона «Ідоменей» та роман П'єра Маріво «Телемак навиворіт» не перекладалися українською мовою, і ще не були досліджені в культурологічному аспекті.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження і публікації, які ми використовуємо в цій статті, належать до трьох різних категорій: 1) першоджерела – роман Франсуа Саліньяка де Ла Мотта де Фенелона «Пригоди Телемака» (1699), «Телемак навиворіт» (1717) – пародія П'єра Маріво на роман Фенелона, та «Ідоменей» – п'єса-трагедія Проспера-Жоліо де Кребійона (1703), сюжетом якої є доля царя Ідоменея, одного із героїв вищезгаданого роману Фенелона. 2) дослідження, які вивчають саме роман Фенелона та пов'язані з ним художні твори, 3) роботи, які описують культурні феномени інтертекстуальності та метатексту, а також вивчають роль пародії і пастішу у культурі XVIII століття. Оскільки першоджерела ми аналізуватимемо в основній частині статті, зупинимося на детальнішій характеристиці літератури, що вивчає творчість Франсуа Фенелона та його послідовників, а також на дослідженнях, які визначають ключові культурно-семіотичні концепти, якими ми оперуємо в нашій статті. Понятійний апарат для даного дослідження ми запозичуємо із робіт класиків літературної семіотики – Ролана Барта та Юлії Крістевої. Ролан Барт висловив твердження, що «в кожному тексті присутні інші тексти, на різних рівнях, у більш чи менш впізнаваних формах, тексти культури попередньої епохи, і тексти культури, яка нас оточує...» [3]. Саме у вказаний Роланом Бартом спосіб Ф. Фенелон вмістив дискурс античної поеми у свій роман. Дослідження С. Пуйода вивчає саме контекст семіологічної взаємодії між автентичним «Телемаком» 1699 року і «Телемаком навиворіт» П'єра Маріво 1716, і описує її культурно-історичну специфіку. Робота Н. Пахсар'ян має велику теоретичну значущість у даному дослідженні, оскільки в ній пропонується та концепція трансформації рокайльного сюжету в літературі, яку ми підтверджуємо даними, отриманими в ході аналізу першоджерел. Так, ця дослідниця

суспільством у різні епохи. Особливо стверджує, що літературний твір рококо після інтродукції в літературу через кілька десятиліть дублюється у формі пародії або пастішу – і якщо перша є висміюванням, то останній – радше прославляє твір, створюючи варіації на його тему [2]. Ю. Крістева підтверджує цю концепцію висловлюванням про те, що пародія є не чим іншим, як ознакою цементування жанру [1]. Робота М. Сулятж присвячена саме вивченню історії модифікації сюжету про Ідоменея, який вперше з'являється у Ф. Фенелона, і дуже швидко набуває популярності та згодом буде відтворюватися у багатьох творах XVIII століття [8, 388].

Мета дослідження – вивчити, як саме текст роману Ф. Фенелона «Пригоди Телемака» (1699) увібрав у себе риси поеми Гомера «Одісея», і в який спосіб п'єси «Ідоменей» П. Ж. де Кребійона (1703) та роман П. Маріво «Телемак навиворіт» (1717) трансформують сюжет «Пригод Телемака», утворюючи упродовж XVIII століття разом із нашарованими на роман Ф. Фенелона переробками і продовженнями інтертекстуальний шаблон для французького, а згодом і європейського рокайльного роману мандрів.

Виклад основного матеріалу. Роман Франсуа Фенелона «Пригоди Телемака» є інтертекстуальним по відношенню до поеми Гомера «Одісея», оскільки він продовжує оповідь Гомера, описуючи пригоди сина Одісея Телемака, та розповідаючи про подальшу долю героїв Троянської війни, які були персонажами «Одісеї». Франсуа Фенелон створив роман унікального жанру – цей твір був інструкцією з виховання справжнього монарха із примхливого, емоційного і марнославного юнака і підручником з правильного управління державою. Роман був створений для онука короля Людовіка XIV, герцога Бургундського, чийм вихователем був сам письменник, і був призначений для приватного читання, але видавець опублікував його нелегально без відома автора у 1699 році. Сама оповідь починається з того, що відразу, як Одісей покинув острів німфи Каліпсо, біля його берегів розбивається корабель його сина Телемака, який плаває морями у супроводі богині Афіни в образі Ментора, шукаючи свого батька. Перші п'ять книг роману Телемак розповідає німфі про свою подорож різними країнами античної ойкумени, побувавши на Сицилії, в Єгипті, у Фінікії, на Кіпрі і Криті, острові Саленте, де неодмінно

зустрічається з місцевими монархами і спізнає на собі вигоди чи злигодні, які накликає їхнє правління. В Єгипті Телемака продають у рабство, забравши від нього Ментора. Там він працює пастухом, ошляхетнюючи тих грубих селян, з якими доля звела його разом, і навчається мистецтву бути вільним у самому рабстві. Він бачить, як у безглуздох війнах, які розв'язали вони ж самі, чи в заколотах, які підіймають їхні ж піддані, гинуть нерозважливі царі, бачить, як цілі країни занепадають чи починають процвітати завдяки розумній чи недолугій державній політиці, і, зрештою, знову зустрічає Ментора. Майже всі герої роману були учасниками Троянської війни, які, повернувшись із неї, засновували собі нові держави чи завойовували чужі країни. Ф. Фенелон вдається до своєрідного поєднання гомерівської риторики та психологізму і морального напучування, характерного для XVIII століття. Так, він з усіма подробицями описує жорстокі бої, в яких Телемак бере участь, чи криваві видовища, свідком яких є його герой, інтегруючи в свій текст суто гомерівські тропи: від удару палицею у Телемака іде ротом кров, на обличчі відрубаної голови нерозумного царя застигає вираз жаху, переможений Телемаком суперник від його удару падає в конвульсіях на землю [5]. Однак при цьому у Ф. Фенелона зовсім інше, ніж у Гомера, ставлення до емоційних поривів свого героя – так, Афіна в образі Ментора зовсім не заохочує гнів, безглузду нерозважливість, чи самовпевненість Телемака, але навіть карає його за вчинки, здійснені під впливом таких почуттів. Як і Одисей, під кінець своєї мандрівки Телемак спускається в Тартар і бачить там пекло та Єлисейські Поля. В найкращому місці раю Фенелон оселяє мудрих монархів, а найславетніші полеглі герої Греції не можуть перебувати у місці, кращому за Лімб.

Коли Ментор і Телемак тікають з острова німфи Каліпсо, вони добираються до острова Крит і дізнаються, що його цар Ідомей, повертаючись додому після падіння Трої, потрапив у страхітливу бурю і дав обітницю принести в жертву першу людину, яку зустріне по прибуттю додому. Першим з усіх його вибіг зустрічати власний син, який, попри попередження оракула про те, що Нептун погодиться прийняти іншу жертву, вирішив не зраджувати синівського обов'язку, і щоб не порушувати батькову обітницю перед

богами, добровільно прохромив себе мечем. Роман Фенелона мав такий успіх, що всього за чотири роки цю маленьку вставну історію використав Проспер Жоліо де Кребійон для своєї трагедії «Ідомей». У романі Ф. Фенелона Ідомей після жертвоприношення полишить Крит і заснує нову державу – Саленте, який за допомогою вказівок Телемака і Ментора перетворює на зразкову утопію з просвіченим монархом на чолі, а Телемак, перш ніж поїхати в свою останню мандрівку, і зрештою зустріти батька, заручується із його дочкою [5]. При цьому в поемі «Ідомей» Кребійон зовсім по-іншому трактує цей сюжет. Так, сам цар Ідомей і його син Ідамонт обидва закохуються в принцесу Еріксену, доньку заколотника, який претендував на критську корону, і якого Ідомей стратив за цей злочин. Боги карають острів, насилаючи на нього різні нещастя, за те, що Ідомей не виконав своєї обітниці, батько і син дорікають один одному за почуття до Еріксени, і, зрештою, Ідамонт сам заколюється мечем, а Ідомей гірко картає себе за свою нерозважливість [4, 88]. За твердженням М. Сулятьж, цей міфологічний сюжет ніколи і ніким не використовувався до Фенелона, і Кребійон запозичив його саме у автора «Телемака» [8, 388]. Ми бачимо, як Кребійон вдається до своєрідного культурологічного переосмислення сюжету і відступає від просвітницького героїчного стоїцизму Ф. Фенелона, перетворюючи повчальну історію про Ідомея, яка мала у Ф. Фенелона щасливий кінець, на трагедію абсурду. Саме цю кребійонівську концепцію трактування сюжету про Ідомея згодом використовуватимуть всі автори XVIII століття, які розроблятимуть цей сюжет у своїх творах [8, 389].

Роман П'єра Мариво «Телемак навиворіт» був написаний вже у 1717 році тоді ще зовсім невідомим драматургом, який за кілька років стане одним з найяскравіших представників французького літературного рококо. В 1714 році Спір Древніх і Нових розгорівся з новою силою через переклад Гомера, а Франсуа Фенелон не став на бік жодного із цих ідеологічних таборів, через що накликав на себе невдоволення їх обох [7, 86]. У передмові до свого роману-пародії П. Мариво зовсім не згадує про Ф. Фенелона, а натомість відразу починає критикувати обожнювачів Гомера, які заперечують спроможність сучасних письменників

дорівнювати древнім авторам і навіть перевершувати їх у літературній майстерності [6, 3]. Тому свій роман він характеризує наступним чином: «в передмові до книги говориться про справжню цінність Гомера, а в самій книзі викриваються його герої» [6, 11].

Сюжет роману П. Маріво полягав у тому, що батько родини Брідерон поїхав на війну у Голандію, а його син, Брідерон-молодший, лишився чекати батька удома, в товаристві свого дядечка Фокіона. Під час очікування брата Фокіон саме читав «Пригоди Телемаха» і його вразило те, наскільки схожою була ситуація, в яку потрапив головний герой роману Фенелона на ту, в якій перебували вони з його племінником [8, 86]. Зрештою, дядько і племінник, озброївшись книгою, вирушають на пошуки Брідерона-старшого по всій Оверні, намагаючись відтворити всі етапи подорожі Телемака, і потрапляють у різні комічні ситуації [7, 87]. Прикметним є той факт, що свого сучасника, Ф. Фенелона П. Маріво розглядає як продовжувача Гомера, і висміює його так само, як інших представників Древніх, попри те, що Ф. Фенелон не лише був його сучасником, а й той факт, що описи недолугих монархів викликали гнів Людовіка XIV, онука якого виховував Франсуа Фенелон, і книга «Пригоди Телемака» до 1715 року була заборонена до видання, що не перешкодило зростанню її популярності.

Висновки. В ході дослідження ми дійшли висновку, що роман Франсуа Фенелона увібрав у себе стилістичні ремінісценції опису баталій із поеми «Одісея» Гомера, але автор відступив від гомерівської риторики нестримних емоцій. Натомість Ф. Фенелон продовжує оповідь Гомера, розповідаючи про долю сина та друзів Одісея, що робить його роман своєрідним сиквелом поеми Гомера. Поема П. Ж. Кребійона «Ідомей» запозичує вставну історію із роману Ф. Фенелона, перетворюючи оптимістичний просвітницький дискурс на трагедію абсурду, а роман П. Маріво «Телемак навиворіт» закріплює позицію Ф. Фенелона як продовжувача Гомера та висміює його культурно-ідеологічну позицію як класицистську.

З огляду на різну культурну специфіку цих трьох творів, можна стверджувати, що роман Франсуа Фенелона «Пригоди Телемака» 1699 року є продовженням-сиквелом поеми Гомера «Одісея», п'єса «Ідомей» 1703 року є пастишем роману Ф. Фенелона, а роман

П. Маріво «Телемак навиворіт» є пародією на «Пригоди Телемака». Всі три проаналізовані нами твори відтворюють у собі зміст поеми Гомера «Одісея» і утворюють спільний культурний метатекст стилю рококо у XVIII столітті.

Література

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. Москва: Прогресс, 2000. С. 427-457. URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> (дата звернення: 31.05.2021)
2. Пахсарьян Н. Т. Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // Тезисы доклада на конференции «Пародия в русской и зарубежной литературе». Смоленск: Издательство СГПУ, 1997. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/pahsaryan-parodiya.htm> (дата звернення: 31.05.2021)
3. Barthes R. 29.05.2021. Texte. Encyclopaedia universalis. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/2-la-theorie-du-texte/> (дата звернення: 31.05.2021)
4. Crebillon P. Idoménée. Œuvres. Tome premier. Paris: Ménard et Desenne, fils, 1821. PP. 11-91. URL: https://books.google.com.ua/books?id=XDE0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 31.05.2021)
5. Fénelon F. Les aventures de Télémaque suivies des aventures d'Aristonius. Paris: Librairie Hachette et C^{ie}. URL: <https://www.gutenberg.org/files/30779/30779-h/30779-h.htm> (дата звернення: 31.05.2021)
6. Marivaux P. Le Télémaque travesti. Tome premier. Amsterdam: J. Ryckhoff le fils, Libraire. URL: https://books.google.com.ua/books?id=-11Jw_um8QC&printsec=frontcover&dq=marivaux+t%C3%A9l%C3%A9maque+travesti&hl=uk&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=marivaux%20t%C3%A9l%C3%A9maque%20travesti&f=false (дата звернення: 31.05.2021)
7. Pouyaud S. Le Télémaque travesti de Marivaux, reprise parodique du modèle pédagogique de Fénelon. Journée d'étude des jeunes chercheurs du CELLF, Centre d'Étude la Langue et de la Littérature Françaises des XVIIe et XVIIIe siècles (UMR8599), Université Paris IV-Sorbonne. Paris, Hal archives-ouvertes, pp. 86-96. URL: <https://hal.univ-reims.fr/hal-02893283/document> (дата звернення: 31.05.2021)
8. Soultages, M. Idoménée de Fénelon à Crébillon père. Du statut ambigu donné à l'expérience tragique. Dix-huitième Siècle. –1996. – No. 28. P. 385-396. DOI: <https://doi.org/10.3406/dhs.1996.2125> (дата звернення: 31.05.2021)

References

1. Kristeva, Y. (2000). Bakhtin, word, dialogue and the novel. French semiotics: from structuralism to poststructuralism. Moscow: Progress URL: <http://www.philology.ru/literature1/kristeva-00.htm> [in Russian]
2. Pakhsaryan, N. (1997). Parody, travesty and pastiche in the evolution of novel genres from baroque to rococo (report abstracts). Smolensk: Publishing House of Smolensk State Pedagogical University URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/pahsaryan-parodiya.htm> [in Russian]
3. Barthes, R. (1973). Encyclopaedia universalis. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/2-la-theorie-du-texte/> [in French].
4. Crebillon, P. (1821). Œuvres. Tome premier. Paris: Ménard et Desenne, fils. PP. 11-91. URL: https://books.google.com.ua/books?id=XDE0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [in French]
5. Fénelon, F. (1893). Les aventures de Télémaque suivies des aventures d'Aristonus. Paris: Librairie Hachette et C^{ie} URL: <https://www.gutenberg.org/files/30779/30779-h/30779-h.htm> [in French]

6. Marivaux, P. (1736). Le Télémaque travesti. Tome premier. Amsterdam: J. Ryckhoff le fils, Libraire. URL: https://books.google.com.ua/books?id=-1-1Jw_um8QC&printsec=frontcover&dq=marivaux+t%C3%A9l%C3%A9maque+travesti&hl=uk&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=marivaux%20%C3%A9l%C3%A9maque%20travesti&f=false [in French]
7. Pouyaud, S. (2012). Le Télémaque travesti de Marivaux, reprise parodique du modèle pédagogique de Fénelon. Journée d'étude des jeunes chercheurs du CELLF, Centre d'Étude la Langue et de la Littérature Françaises des XVIIe et XVIIIe siècles (UMR8599), Université Paris IV-Sorbonne. Paris, France, 86-96 URL: <https://hal.univ-reims.fr/hal-02893283/document> [in French]
8. Soultages, M. (1996). Idoménée de Fénelon à Crébillon père. Du statut ambigu donné à l'expérience tragique. Dix-huitième Siècle, 28, 385-396 DOI : <https://doi.org/10.3406/dhs.1996.2125> [in French]

*Стаття надійшла до редакції 04.03.2021
Отримано після доопрацювання 24.03.2021
Прийнято до друку 29.03.2021*

УДК 7.075:[008:338.3-028.26

Цитування:

Лавренюк С. В. Продюсер у культурі аудіовізуального виробництва. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 80-86.

Лавренюк Сергій Віталійович,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9979-5688>

Lavreniuk S. (2021). Producer in the culture of audiovisual production. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 80-86 [in Ukrainian].

ПРОДЮСЕР У КУЛЬТУРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА

Мета статті полягає у визначенні особливостей функціонування та мотивації діяльності кінопродюсера в культурі аудіовізуального виробництва та окресленні наукових векторів, котрі слугуватимуть комплексному аналізу феномену продюсерської творчості в міжкультурному просторі. **Методологія** дослідження. В опрацюванні теми було застосовано теоретичний метод задля типізації функціональних особливостей діяльності продюсера; аналітичний метод та методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, що стали в нагоді в процесі встановлення творчого-виробничих особливостей діяльності кінопродюсера в культурі аудіовізуальної царини. Задля мистецтвознавчого та культурологічного аспектів вивчення проблеми були застосовані методи систематизації та аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що проблема функціонування та мотивації продюсера в контексті культури аудіовізуального виробництва постала предметом спеціального комплексного дослідження; аргументовано та уточнено зміст поняття «аудіовізуальна творчість» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; доведено доцільність використання компаративістського методу задля вивчення та маніфестації особливостей продюсерської творчості у фільмовиробничому процесі. **Висновки.** Ознайомлення з матеріалами даного дослідження, збагачує обсяг знань щодо специфіки діяльності продюсера в культурі аудіовізуального виробництва й складає наукове підґрунтя їх використання в навчальних курсах з теорії та історії культури, зокрема кіномистецтва, продюсування й режисури.

Ключові слова: культура, кінематограф, аудіовізуальне виробництво, продюсер, режисер, продюсерський проект, фільм.

Lavreniuk Sergii, Candidate of the National Academy of Culture and Arts Management

Producer in the culture of audiovisual production

The purpose of the article is to determine the features of functioning and motivation of the film producer in the culture of audiovisual production and to outline scientific vectors that will serve as a comprehensive analysis of the phenomenon of production in the intercultural space. **Methodology.** In elaborating the topic, a theoretical method was used to typify the functional features of the producer's activity; analytical method and methods of scientific analysis, comparison, generalization, which were useful in the process of establishing the creative and production features of the film producer in the culture of the audiovisual field. For the sake of art history and culturological aspects of studying the problem, methods of systematization and analysis were used. **The scientific novelty** of the study is that the problem of functioning and motivation of the producer in the context of the culture of audiovisual production has become the subject of a special comprehensive study; the content of the concept of "audiovisual creativity" as a certain specific integrity and unity of interconnected elements is argued and clarified; the expediency of using the comparative method for the study and manifestation of the peculiarities of producer's creativity in the film production process is proved. **Conclusions.** Acquaintance with the materials of this study, enriches the vast knowledge of the specifics of the producer in the culture of audiovisual production and provides a scientific basis for their use in courses on the theory and history of culture, including filmmaking, production and directing.

Key words: culture, cinema, audiovisual production, producer, director, production project, film.

Актуальність теми дослідження. Зародившись у Голівуді в 1910-х роках, продюсерська система за більш ніж століття свого існування стала природним кроком до

введення персональної відповідальності продюсера за цілу низку творчо-мистецьких, організаційно-виробничих і фінансово-економічних, правових питань, без вирішення

котрих неможливо ефективно продукувати й здійснювати дистриб'юцію як ігрової, так і неігрової кінематографічної продукції, що має очевидний пріоритет «серед інших напрямків мистецтва» [9, 7]. З огляду на сказане, видається актуальним дослідження проблем функціональності та мотивації творчості постаті кінопродюсера в контексті культури аудіовізуального виробництва.

Аналіз досліджень і публікацій. Специфіку діяльності продюсера в контексті культури аудіовізуального виробництва в різні роки досліджували як вітчизняні, так і зарубіжні теоретики і практики культури й, зокрема, кіномистецтва. Так О. Мусієнко-Фортунська у статті «Продюсер і художня творчість» визначає культурологічну складову діяльності (а, отже, й професії) продюсера, зауважуючи, що «не так багато професій можуть запропонувати подвійне задоволення від створення артистично та фінансово успішного проекту. Професія продюсера пропонує також третє – вона відіграє культурну роль. Бути продюсером означає творити – прямо чи ні [13, 168]. В роботі «Професія: продюсер» успішний французький кінопродюсер і сценарист Ів Руссе-Руар висловлює переконання, що роль продюсера в кіно є однією з ключових, адже насправді фільм з'являється як результат титанічної праці, виконуваної продюсером [16, 240]. У фундаментальній праці «Майстерність продюсера кіно і телебачення», автори П. Огурчиков, В. Падейський, В. Сидоренко відзначають, що для розробки різноманітних аудіовізуальних проектів все більш актуальним стає використання новітніх технологій. При цьому продюсери екранних проектів все частіш вдаються до наукових та методологічних прийомів, зокрема, факторного аналізу, що дозволяють апріорно оцінити доцільність використання тих чи інших ресурсів і технологій. На переконання дослідників в практиці аудіовізуального виробництва і дистриб'юції все активніше використовується контент-аналіз, спрямований не лише на сумісність і доцільність розміщення виконавців та атракціонів, але і оцінку прокатного потенціалу аудіовізуального твору [9, 3].

Мета статті. Визначити особливості функціонування та мотивації діяльності кінопродюсера в культурі сучасного аудіовізуального виробництва.

Виклад основного матеріалу. У сучасній культурній парадигмі аудіовізуальну творчість

(як продукування специфічними технічними засобами екрану художньо естетичних цінностей) слід розглядати як досить широку сферу культурно-мистецької діяльності, що, зокрема, охоплює й виробництво кіно, котре будучи повним здійсненням «середньовічної ідеї зміни в формі розважальної ілюзії» [8, 144] поступово перетворилось на один з основних елементів мас-медійного простору. Тоді як саму аудіовізуальну культуру Ю. Лотман в роботі «Культура і вибух» визначає як «спосіб фіксації і трансляції культурної реальності, яка доповнює і служить альтернативою вербально-писемній комунікації, що панувала до того безроздільно» [6, 12], а використання новітніх технологій стає все більш актуальним для розробки найрізноманітніших аудіовізуальних проектів. При цьому можемо констатувати, що нині в так звану «інформаційну» добу технологічних новацій, спровоковану, на переконання М. Маклюєна, своєрідним «інформаційним вибухом» [8, 32] саме творчо-виробнича діяльність продюсера уможливило функціонування кінематографа як ефективного і досить дієвого інструменту соціально-культурної сфери. Як відзначав свого часу А. Тарковський, «за десятиліття свого розвитку кіно вже завоювало можливість і право формувати, і виражати духовний рівень людства, рівень людської культури своїми засобами» [15, 3] і за допомогою власної аудіовізуальної мови, образів і драматургічних прийомів, інтелектуальних та емоційно-чуттєвих структур потужно, використовуючи складноорганізовану й гранично сконцентровану інформацію, впливати на будь-яку глядацьку аудиторію «від заповнення осередків його пам'яті до перебудови структури його особистості» [7, 43].

Разом з тим, вкажемо, що усвідомлюючи той факт, що кіномистецтво (як складова сучасного масмедійного обширу), попри просторові, культурні, етнічні, соціальні, вікові межі, уможливило об'єднання широкої міжнародної кіноаудиторії, далекоглядний продюсер прагне створити довгостроковий тандем з режисером – основним творцем фільму, який у культурологічній традиції прийнято називати аудіовізуальним текстом. Своєю чергою фільм як текст, являючи собою унікальну комбінацію знаків, сполучає образотворчі, звукові й вербальні ряди.

Відомо, що за готовим (вибудованим у синтетичному симбіозі таких видів мистецтва як література, образотворче мистецтво, театр,

музика) екранним продуктом (що лише частково впливає на глядача нарацією, більшу ж частину впливу справляють звуко-зорові образи), і подальшим його впливом на публіку стоїть копітка робота великого творчого колективу, організаційно вибудованого продюсером, адже одним «із основних моментів у процесі народження фільму є вибір знімальної групи. Продюсер знаходить режисера і у згоді з ним наймає знімальну групу, технічну групу та акторів», даючи можливість знаходити нові таланти [13, 165]. При цьому знімальний колектив, передовсім кермований режисером, митцем, що, ведучи діалог із глядачем, розповідає екранними засобами історію і у вибіркового відображенні реальності «вловлює смисл культурного і технологічного прориву за десятиліття до того, як реально з'являється його трансформуючий вплив» [8, 36], тоді як мистецтво, зокрема й кіно існує не тільки задля відображення дійсності, а ще для того, щоби озброювати людину «перед лицем життя, давати їй сили протистояти життю, що обрешується на неї з усією силою» [15, 6]. На думку ж І. Зубавіної, «епоха високих комп'ютерних технологій робить дедалі проблематичнішою для свідомості сучасної людини ідею реальності, сурогатним замінником якої стає реальність віртуальна, що радикально універсуалізується з удосконаленням програмного забезпечення» [5, 131].

У сучасній культурі аудіовізуального виробництва продюсер задля того, щоби бути успішним повинен мати «певні особистісні риси характеру: вміння зберігати творчу атмосферу в команді, при цьому підтримуючи в колективі сувору дисципліну, вміння брати на себе відповідальність за результати започаткованих проєктів». У роботі «Основні напрямки формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності» Т. Борисова вказує, що до «особистісних якостей успішного продюсера можна додати такі як: високі моральні стандарти, постійне самовдосконалення, креативне мислення, оптимізм, впевненість у собі, високу вимогливість до себе і своєї команди, загальну ерудицію». Авторка висловлює переконання, що до професійних якостей кінопродюсера слід віднести, передовсім «організаторські здібності, вміння контролювати дії всього творчого колективу, комунікабельність, дієвий творчий контакт із підлеглими, а також вміння своєчасно залагоджувати конфлікти» [3, 259]. Вказаними вище якостями, на нашу думку,

володіють такі продюсери, як Даріо Ардженто, Маттео Гарроне, Алекс де ла Іглесіа, Нанні Моретті, Шон Леві, Франческо Нуті, Адам Мак-Кей, Майкл Манн, Лоуренс Марк, Юліуш Махульський, Алекс Піна, Альберт Серра, Ентоні Соул, Джон Мак Тірнан, Майкл Шамберг інші, що й сприяє успішності як у глядача, так і у культурологічних та мистецтвознавчих колах, їх численних аудіовізуальних проєктів, що широко представлені в сучасному міжкультурному просторі.

Варто додати, що залучений до культури фільмотворчості і такий що оптимально поєднує інтуїцію та раціональне начало, кінопродюсер повинен володіти цілою низкою компетентностей, котрі би уможливлювали не лише продукування фільму як культурного продукту, але і його певну окупність, а ще затребуваність у цільових глядацьких аудиторій. Усе це передбачає вміння кінопродюсера як генерувати ідеї, так і оцінювати потенціал пропонованої ідеї майбутнього кінотвору. Своєю чергою, ідея має бути актуальною для сучасної людини, суспільства, кінематографу, мистецтву в цілому і яка має бути тісно пов'язаною із певною економічною, політичною, суспільною ситуацією в країні і світі [1]. Крім того, продюсер повинен бути здатним аналізувати тематичний та жанровий спектр аудіовізуальної продукції; відчувати творчий потенціал сценариста й отримувати від нього якісний кіносценарій; обирати креативного режисера, спроможного реалізовувати продюсерські ідеї; знати й дотримуватись виконання авторського права; складати й аналізувати бізнес-план; забезпечувати своєчасне фінансування фільмового проєкту; визначати дієздатну стратегію маркетингу; формувати професійну знімальну групу, ефективно управляти нею та дбати про удосконалення її організаційної структури; укладати договори і вести ділові й творчі перемовини; розвивати й підтримувати зв'язки з громадськістю (від чого залежить успішність знімального процесу); розуміти суть постановочного проєкту фільму й обирати найефективніші шляхи його реалізації; створювати сприятливий психологічний клімат; контролювати виробництво; мати уявлення про мистецтво монтажу; аналізувати й давати оцінку завершеному фільмовому продукту й орієнтуватись на кінематографічному ринку [9, 11]. Водночас слід враховувати й ті мотиви, що рухають

фахівця займатись продюсерською діяльністю. Так, на думку Т. Монько, «в основі професійної діяльності спеціалістів продюсерських установ – поєднання загальнотрудових і специфічних мотивів. Робота в продюсерській установі – одна із сфер трудової діяльності, які відкривають можливості для творчої самореалізації». В роботі «Особливості прояву мотивації в сфері продюсерської діяльності» вказана авторка висловлює переконання, що продюсери являють собою «специфічну професійну групу, орієнтовану на зміст праці, цікаве спілкування, самореалізацію». Дослідниця артикулює думку про те, що «внутрішня, переважно альтруїстична мотивація багатьох продюсерів надто слабка, в той час як в соціологічному визначенні професії акцент робиться на суспільні інтереси». Цікавими видаються нам й міркування науковиці про те, що один з ключових засобів «розвитку внутрішньої мотивації продюсера – мотивування через саму роботу». Культурологиня впевнено доводить, що креативна складова продюсерської діяльності, власне й мотивує самого продюсера до ефективної роботи, а це, своєю чергою, утверджує в переконанні важливості систематичного збагачення змісту як праці самого продюсера, так і його прагнення «урізноманітнювати трудові функції співробітників, розвивати їх професійну ініціативу і підвищувати самостійність». Тоді як до способів внутрішньої мотивації продюсера Т. Монько відносить «делегування відповідальності, мотивуюча сила якої зростає по мірі зростання творчої складової в діяльності співробітників творчих установ» [11, 174], в іншому випадку членів знімальної групи аудіовізуального продюсерського проекту. При цьому нагадаємо, що під таким слід розуміти тимчасове підприємство, призначене для створення унікальних художніх (зокрема, аудіовізуальних) продуктів, послуг або отримання принципово нових результатів діяльності, що пов'язано із певними часовими та ресурсними затратами та залученням інвестицій. Створюючи культурно-мистецький проект продюсер, як правило, є ініціатором всього творчо-виробничого процесу: він вигадує проект на рівні ідеї, яка згодом втілюється в реальність вже конкретними фахівцями під його керівництвом [9, 236], зокрема й режисером. При цьому у чималій кількості випадків продюсер

аудіовізуального проекту може виступати і як сценарист, і як режисер, а іноді й як актор. Таких прикладів суміщення творчих професій чимало і в американському культурному просторі (Ной Баумбах, Ніл Бергер, Марк Боал, Гріффін Данн, Девід Е. Р. Вайт, Дін Девлін, Енді Дік, Девід Добкін, Марк Лестер, Баррі Левінсон, Девід Майкл Летт ін.), і в європейському, в тому числі й українському (Марен Аде, Бернд Айхінгер, Едуар Баер, Оліас Барко, Ролан Жоффе, Жерар Жуньо, Метью Вон, Данкан Джонс, Седрік Клапш, Ален Корно, Роберт Кромбі, Максим Наконечний, Єгор Олесов, Ігор Подольчак, Олександр Роднянський, Йос Стеллінг ін.).

У монографії «Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття» Г. Погребняк відзначає, що творчо-виробничий «тандем “продюсер – режисер” може бути жорстким, авторитарним, з домінуючим диктатом продюсера (як в американській моделі), а також ґрунтований на демократичних засадах максимальної довіри та толерантності до творчих пошуків й індивідуальності режисера (як у європейській моделі)» [14, 292]. Нагадаємо, що американська (або класична ринкова) модель, базується на отриманні прибутку продюсером при продажу прав і отриманні високих результатів демонстрації в прокаті, а, отже, затребуваності на кіноринку. Орієнтуючись на вказану модель, слід мати на увазі, що в такому випадку прибуток окремого кінопроекту виникає за умови, коли сукупні витрати на виробництво і просування проекту складають меншу частину ніж сукупні доходи від прокату й усіх ринків. Вкажемо, що «американська» модель продюсування є найбільш застосовуваною в тих країнах (зокрема, США, Великобританії, Франції, Німеччини, Італії, Японії, Індії ін.), де існує розвинений (зі встановленням меж реалістичного бюджету кінопроекту) прокатний кіноринок, і, за умови високих художньо-мистецьких і технологічних якостей, успішної дистриб'юції кінопроект окуповується в національному прокаті

Своєю чергою, європейська (або бюджетна) модель, ґрунтується на одержанні продюсером прибутку при отриманні фінансування на виробництво фільму або здобутті позитивної різниці між загальною кількістю отриманих коштів і прямими витратами проекту й фактично майже не орієнтована на отримання широкого прокату.

Такі моделі існують у тих країнах Західної і Східної Європи (зокрема й в Україні), де є системна державна підтримка кінематографічної галузі.

Тож очевидно є різниця в отриманні прибутку продюсером у вказаних моделях, адже в американській передбачено широкий успішний прокат кінопроекту, тоді як в європейській – це скоріш отримання коштів за саме створення фільму, відповідно до чого формується різне ставлення до промоції (як сукупності трьох ключових цілей – інформації, переконання, просвіти) й дистриб'юції фільму, виробленого в межах несхожих моделей.

Ніби передбачаючи, що невдовзі держава не зможе виконувати функції «генерального продюсера», своєрідну настанову майбутнім продюсерам, принаймні в пострадянському просторі давав у роботі «Уроки режисури» А. Тарковський, зауважуючи таке: «У нас виходить багато фільмів, знятих взагалі невідомо яким способом. Єдине мистецтво, яке поступово переколює в руки людей, які нічого в ньому не розуміють, – це кіно. Режисери, заклопотані «своїм стилем» і «своєю манерою», іноді вимучують постановку, формалізм якої пригнічує. Я б режисера перевіряв так: якщо у нього немає десяти закінчених задумів, десяти задуманих фільмів, які він готовий почати знімати завтра ж, – справи кепські» [15, 5–6].

Але за будь-яких моделей співпраці режисера і продюсера, останній, беручись до девелопменту (розвитку) певного фільмового проекту, все ж орієнтується на відповідну цільову аудиторію, де кінотекст виконує низку функцій, адже «саме від того моменту, коли було прийнято рішення зробити картину, треба починати думати про її прокат у своїй країні та за кордоном» [13, 167]. Нагадаємо, що за визначенням Р. Матасова термін «кінотекст» слід розуміти як «технічно диференційовану динамічну знакову ситуацію, що є конгломератом структурних елементів кіномови в межах кінематографічного твору, яка відправляє, відповідно до жанрової специфіки, певне інформаційно-емоційне повідомлення реципієнтові (глядачеві)» [10, 156]. У колективній статті «Ключові особливості й напрямки продюсерської діяльності на етапі девелопменту проекту аудіовізуального твору» П. Алексєєва, В. Буділов, П. Данілов висловлюють переконання, що такими функціями є:

– рекреаційна, що передбачає заповнення вільного часу глядача;

– естетична, що виражається як генерація глядачів у процесі перегляду різноманітних емоцій, закладених авторами і, зрештою, таких, що дозволяють класифікувати фільм як мистецький твір;

– комунікативна, що реалізує можливість взаємодії глядачів з авторами, продюсерами іншими членами творчого колективу за допомогою специфічної форми спілкування – кіномови;

– виховна у вигляді формування, розвитку, модернізації базових рольових моделей поведінки в суспільстві, стереотипів та / або архетипів;

– освітня, що передбачає використання в кінострічці (у спрощеній формі) просвітницьких та навчальних елементів;

– пропагандистська, яка передбачає нав'язані глядачам певні точки зору;

– економічна, яка обумовлює реінвестиційні процеси в аудіовізуальній галузі у вигляді повернення витрат, пов'язаних з виробництвом і реалізацією фільму як культурного продукту і формування додаткового капіталу в результаті його використання [1].

Беручи до уваги виконання кінотекстом в соціумі низки функцій (як-то комунікативна, виховна, освітня, пропагандистська), слід відзначити, що попри ведення режисером діалогу з публікою, саме продюсер (виступаючи в ролі чи не першого середньостатистичного глядача готового аудіовізуального продукту) стає провідником такого культурно-мистецького діалогу. Адже кінопродюсер має бути «успішним маркетологом для того, щоб професійно досліджувати, проводити аналіз та сегментацію цільової аудиторії» і, володіючи «психологічними методами вивчення потреб глядачів: визначати їх мотивацію, рівень їхньої культури і зміну вікових мотивацій» [3, 258], відшукувати дієві інструменти просування фільму на глядацький ринок і забезпечувати йому успішну прокатну долю. На думку одного з фундаторів Голівуду А. Цукера, продюсерові слід завжди зважати на чутливість кіноаудиторії, її реакцію на кінострічку будь-якого жанру, адже спостерігаючи за реакцією публіки у переглядовій залі, можна зробити висновки як просувати її у прокаті, чи варто просувати взагалі, а чи «повернути стрічку назад до Голівуду – для покращення» [17, 42]. Тоді як існує досить розповсюджене й активно культивоване в наукових колах хибне

уявлення про те, що сучасна система комерційного прокату ґрунтується на тому, що прибутковими можуть бути тільки ті фільми, в основу яких покладено принцип такої собі пересічної розважальності, морально-естетична складова знаходиться на периферії як продюсера, так і режисера аудіовізуального тексту, що ніби то визначає специфічний характер сучасного продюсерського фільму, створеного як низької художньої якості розвага заради розваги. Звідси, власне, й певна однотипність специфіки бажаних у дистриб'юції кінострічок, і відповідна репертуарна одноманітність, а у невітшному підсумку – обмеження прав глядачів (в чомусь позбавлених можливості здійснювати право вибору), вимушених керуватись обмеженням вибором кінострічок і таких, що потрапили в залежність від часом недолугих прокатників, котрі нині фактично диктують глядачам, що їм необхідно дивитися. Проте на переконання молодого українського режисера Антоніо Лукіча «в будь-якому випадку, кіно швидше повинно вести за собою, аніж йти на поводу в якихось очікувань» [2].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в даній статті комплексно досліджено та проаналізовано діяльність кінопродюсера в умовах виробництва аудіовізуального проекту і доведено, що синтетична професія продюсера (як творчо-управлінської особистості), задіяного в складному та багаторівневому процесі вироблення фільму (як культурного продукту), потребує від нього мотивації у реалізації фахових компетентностей, тісно пов'язаних з творчо-виробничим, організаційно-управлінським, економіко-правовим функціонуванням в царині аудіовізуального виробництва й дистриб'юції.

Висновки. В ході дослідження було аргументовано та уточнено зміст поняття «аудіовізуальна творчість»; репрезентовано та здійснено порівняльний аналіз європейської та американської продюсерських творчо-виробничих моделей; виокремлено основні фахові компетентності кінопродюсера та складові його діяльності в процесі фільмотворення й дистриб'юції й зроблено висновок щодо багатофункціональності продюсерської праці в реалізації аудіовізуального проекту як функціонально організованого своєрідного інформаційного процесу, від самого початку скерованого на конкретну цільову аудиторію й отримання високого художньо-мистецького, глядацького й комерційного результату.

Література

1. Алексеева П., Будилев В., Данилов П. Ключевые особенности и направления продюсерской деятельности на этапе дeвeлoпмeнтa пpoєктa аудивизуального произведения. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klyuchevye-osobennosti-i-napravleniya-prodyuserskoy-deyatelnosti-na-etape-developmenta-proekta-audiovizualnogo-proizvedeniya/viewer> (дата звернення 20.06.2020).
2. Базів Л. Антоніо Лукіч «Мої думки тихі» – кіно про подорослішання та втрату зв'язків зі своїм корінням. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2858177-antonio-lukic-kinoreziser.html> (дата звернення 02.03.2019).
3. Борисова Т. Основні напрямки формування особистості продюсера в контексті культурної ідентичності // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дискурси і дискусії: зб. наук. праць / Упор., ред.: Садовенко, З.Босик. Київ: НАКККіМ, 2014. С.258–260.
4. Зубавіна І., Кохан О. Продюсерська система в Україні: здобутки і перспективи// Арт-менеджмент. 2008. № 1–2. С.14–15.
5. Зубавіна І. (2008). Трансформації екранного хронотопу доби експансії комп'ютерних технологій (естетичний потенціал та етичні інтенції) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім.І.К.Карпенка-Карого.Київ:Екмо.Вип.2–3.С.123–134.
6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman-0.htm> (дата звернення 12.04.2019).
8. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер.с англ. В.Николаева; Закл.ст. М. Вавилова. Москва; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003.464 с.
9. Мастерство продюсера кино и телевидения / под ред. П. К.Огурчикова, В. В. Падейского, В. И.Сидоренко. Москва: Юнити-Дана,2008. 863с.
10. Матасов Р. А. Методические аспекты преподавания кино/видеоперевода // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. С. 155–166.
11. Монько Т. Особливості прояву мотивації в сфері продюсерської діяльності // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: традиції, концепції, перспективи: зб. наук. праць (за матеріалами Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 грудня 2012 р.). Київ: НАКККіМ, 2013. С.171–173.

12. Мусієнко-Фортунська О. Відродження продюсерської системи в Україні // Медіаосвіта в Україні. Сучасний стан. Перспективи розвитку. – Випуск 4. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. 2008. С.104 – 108.

13. Мусієнко-Фортунська О. Продюсер і художня творчість // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім.І.К.Карпенка-Карого. Київ: Екмо. Вип. 2–3. С.163–169.

14. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.

15. Тарковский А. А. Уроки режиссури. Москва: ВИППК, 1992. 92с.

16. Rousset-Rouard Y. Profession: producteur // Paris, 1975. P. 237–245.

17. Zukor A. The Public Is Never Wrong // New York, 1953. P.42–43.

References

1. Alekseeva P., Budilov V., Danilov P. Key features and directions of production activities at the stage of development of an audiovisual work project. Retrieved from:

<https://cyberleninka.ru/article/n/klyuchevye-osobennosti-i-napravleniya-prodyuserskoy-deyatelnosti-na-etape-razvitiya-audiovizualnogo-proizvedeniya/viewer> [in Russian].

2. Baziv L. Antonio Lukich "My Thoughts Are Quiet" is a movie about growing up and losing touch with your roots. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2858177-antonio-lukic-kinoreziser.html> [in Ukrainian].

3. Borysova T. (2014). The main directions of formation of the producer's personality in the context of cultural identity. Activities of the producer in the cultural and artistic space of the XXI century: discourses and discussions: col. of sci. articles.. Sadovenko, Bosyk Z. (Eds.). Kyiv: NAKKKiM. pp. 258–260. [in Ukrainian].

4. Zubavina I., Kokhan O. (2008). Production system in Ukraine: achievements and prospects. Art management. № 1–2. pp.14–15 [in Ukrainian].

5. Zubavina I. (2008). Transformations of the screen chronotope in the era of computer technology expansion (aesthetic potential and ethical intentions). Scientific Bulletin of Kyiv National University of Theater, Film and Television named after I.K. Karpenka-Karoho. Kyiv: Ekmo. Is. 2–3. pp.123–134 [in Ukrainian].

6. Lotman Yu. M. (1992). Culture and explosion. Moscow: Gnozis; publishing group «Progress». p. 272. [in Russian].

7. Lotman Yu. M. Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics. Retrieved from: <http://philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman-0.htm> [in Russian].

8. Maklyuen M. (2003). Understanding Media: External Human Extensions. (V.Nikolaeva; M. Vavilova, Trans.). Moscow; Zhukovskij: «KANON-press-C», «Kuchkovo pole». p. 464. [in Russian].

9. Film and Television Producer Craftsmanship. (2008). P.K.Ogurchikova, V.V. Padejskogo, V.I. Sidorenko (Eds.). Moscow: Yuniti-Dana. p. 863. [in Russian].

10. Matasov P. A. (2009). Methodological aspects of teaching film / video translation. Izvestiya RGPU named after A. I. Gertsena. St. Petersburg: RGPU named after A. I. Gertsena, pp. 155–166. [in Russian].

11. Monko T. (2013). Features of manifestation of motivation in the sphere of production activity. The activity of the producer in the cultural and artistic space of the XXI century: traditions, concepts, prospects: coll. sci. works (Proceedings of the International Conference Title, Kyiv, 20–21 of December 2012.). Kyiv: NAKKKiM. pp.171–173. [in Ukrainian].

12. Musiienko-Fortuniska O. (2008). Revival of the production system in Ukraine. Media education in Ukraine. Current state. Development prospects. Issue 4. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. pp.104 –108. [in Ukrainian].

13. Musiienko-Fortuniska O. (2008). Producer and artistic creativity. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho. Kyiv: Ekmo. Vyp.2–3. pp.163–169. [in Ukrainian].

14. Pohrebniak H. P. (2020). Author's cinema in the cultural space of the second half of the XX - beginning of the XXI century: monograph. Kyiv: NAKKKiM. p. 448. [in Ukrainian].

15. Tarkovskij A. A. (1992). Directing lessons. Moscow: VIPPK.92s. [in Russian].

16. Rousset-Rouard Y. (1975). Profession: producteur. Paris. pp. 237–245. [in Velykobrytaniia].

17. Zukor A. (1953). The Public Is Never Wrong. New York. pp.42–43. [in Velykobrytaniia].

Стаття надійшла до редакції 25.02.2021

Отримано після доопрацювання 11.03.2021

Прийнято до друку 15.03.2021

УДК 791.234:316.367]:305-055.2

Цитування:

Молодіна А. О. Репрезентація квір-ідентичності у фільмі Девіда Лінча «Малголланд Драйв». *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 87-92.

Молодіна Альона Олексіївна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1791-3474>
amolodina@dakkkim.edu.ua

Molodina A. (2021). Representations of queer identity in David Lynch's film Mulholland Drive. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 87-92 [in Ukrainian].

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КВІР-ІДЕНТИЧНОСТІ У ФІЛЬМІ ДЕВІДА ЛІНЧА «МАЛГОЛЛЕНД ДРАЙВ»

Метою статті є розкриття особливостей репрезентації квір-ідентичності у фільмі Девіда Лінча «Малголланд Драйв» (2001) та аналіз культурних ідеалів притаманних їй. **Методологія** дослідження. У статті застосовано комплексний міждисциплінарний підхід із використанням методологічного інструментарію культурології та квір-теорії, що базується на структурно-функціональному, семіотико-герменевтичному аналізі, психоаналітичній концепції суб'єкта Ж. Лакана. **Наукова новизна** полягає у тому що в рамках української культурології вперше здійснюється аналіз фільму Д. Лінча «Малголланд Драйв» в контексті квір-теорії. **Висновки.** Оскільки кінематограф є синтезом різних видів мистецтва, він надзвичайно багатогранно втілює культурні феномени та відтворює життєві реалії сьогодення. Аналіз особливостей репрезентації квір-ідентичності у фільмі Д. Лінча «Малголланд Драйв» крізь призму квір-теорії є дуже перспективним, адже ідентичність як феномен, що формується під тиском панівного дискурсу та соціального порядку набуває статусу культурної ілюзії або міфу, що демонструє наявні ідеали у культурі. Кіно в контексті квір-теорії є саморефлексійним, автократичним, небайдужим. Воно може створювати безпечний простір – і одночасно бути протестним виступом. Засоби за допомогою яких відбувається репрезентація квір-ідентичності можна простежити на всіх знакових рівнях (матеріальному, індексному, іконічному). На матеріальному рівні використовується великий план як знак, в якому співвідносяться всі персонажі фільму, не відокремлюючи гомосексуальних жінок візуально. На рівні індексного статусу створення образу гомосексуальної пари відбувається шляхом їх професії. Героїні належать до творчого середовища, в їх стосунках домінують роль виконує Даян. На іконічному рівні образи будуються за допомогою їх взаємозв'язку з суспільством. Героїні переживають внутрішні протиріччя між своїм психологічним станом, природною сутністю і соціальними нормами. Сексуальність, яка репрезентована у фільмі, містить в собі протистояння індивідуального та соціального. Виявляється тенденція до нормалізації зображення квір-ідентичності у кіно, у зв'язку зі змінами в суспільній свідомості. На основі аналізу виявлено, що у фільмі Д. Лінч показує гомосексуальність як таку, а не в канонічних моделях традиційних відносин.

Ключові слова: квір-ідентичність, квір-теорія, культурологія, культура, медіа, репрезентація, Девід Лінч.

Molodina Alena, a graduate student of the Department of Cultural Studies and Information Communications National Academy of Culture and Arts Management

Representations of queer identity in David Lynch's film Mulholland Drive

The purpose of the article. This essay considers the queer identity as a modern tragic figure through a reading of David Lynch's 2001 film Mulholland Drive. **Methodology.** The article uses a comprehensive interdisciplinary approach using the methodological tools of cultural studies and queer theory based on structural-functional, semiotic-hermeneutic analysis, as well as Lacan's psychoanalytic concept of the subject. **The scientific novelty.** Within the framework of the humanities, in particular cultural studies, the analysis of the film by David Lynch "Mulholland Drive" in the context of queer theory is carried out for the first time. **Conclusions.** Since cinematography is a synthesis of various types of art, it embodies cultural phenomena and reproduces realities of life. Analysis of the peculiarities of the representation of queer identity in David Lynch's film Mulholland Drive through the prism of queer theory, in which identity is nothing more than a phenomenon that forms under the pressure of the dominant discourse and social order gives it the status of a cultural illusion or myth, demonstrates existing ideals. Cinema in the context of queer theory is self-reflective, autocratic, not indifferent. It can create a safe space - and at the same time be a protest action. The means

by which the representation of a queer identity takes the place can be traced at all symbolic levels (material, index, iconic). At the material level, the grand plan is used as a sign in which all the characters in the film are related, without separating homosexual women visually. At the level of index status, the creation of the image of a homosexual couple is due to their profession. The heroines belong to the creative environment, in their relationship the dominant role is played by Diane. At the iconic level, images are constructed through their relationship with society. The heroines experience internal contradictions between their psychological state, natural nature, and social norms. The sexuality that is represented in the film contains a confrontation between the individual and the social. There is a tendency to normalize the image of queer identity in cinema, due to changes in the public consciousness. Based on the analysis, it was found that the film David Lynch reflects homosexuality as such, and not in the canonical models of traditional relationships.

Key words: Queer Studies, Film Studies, David Lynch, Queer Cinema, LGBT Studies.

Актуальність теми дослідження. Домінування екранної культури у повсякденному житті є одним з найважливіших факторів впливу на реальність людей, на їхній стиль, спосіб життя, цінності. В основі поняття екранної культури як синтезу фільмографії, ТБ і дигітальних технологій, лежить образ екрану – у психоаналітичному розумінні він – ширше, аніж просто дисплей чи монітор: воно означає «портал» у символічний порядок ідеології як системи панівних означників, що домінують у даному типі суспільства, тому синонім екрану часто виступає категорія «символічна гегемонія», яка інтерпелює індивіда у свій простір як у Символічне Реальне (закодоване у знаках колективного позасвідоме). Сучасне поле культури, відтак, саме перетворилося на екран, який створює реальність за допомогою уявних візуальних образів і втілює реальність найглибших шарів нашої психіки. Робота обумовлена необхідністю вивчення екранних технологій конструювання особистості, а також візуальних практик репрезентації її ідентичності. Ідентичність як символічна екранна репрезентація охоплює, як традиційні її патерни, так і маргінальні (постмодерні), які осмислюються з позиції впливу соціальних компонентів культурного контексту (мова йде про стать у її соціальному вимірі «третьої хвили» фемінізму, а також гендер й трансгресивні, екстрапольовані бажання й фантазми), адже незалежно від біологічних атрибутів, в з якими народжується людина, з точки зору постструктуралізму саме культура як знакова система визначає, що є нормою та ідеалом.

Парадоксальність складної художньої стилістики Д. Лінча як виразу негативної онтології з'являння у лаканізмі яскраво демонструє фільм «Малголланд Драйв», який досі докладно не аналізували у межах вітчизняних досліджень кінематографу, хоча посилення на нього як на високоякісне

втілення структурного психоаналізу мови містяться у роботах Б. Херцогенрафа, С. Жижека, Ю. Коваленко, утім, цей кінотекст ще не розглядався в контексті саме квір-теорії. Зокрема, велика увага приділялася галюцинаторним сценаріям життя персонажів, але яскраво продемонстрована у фільмі квір-ідентичність, розчинялася у пошуках містичних підтекстів, архетипів, кодів бажань тощо. Під квір-ідентичністю маємо на увазі людей, що виходять за межі будь-якої стабільної ідентичності, навіть незалежно від статі та гендеру, людей, що перебувають на маргіналіях культури. Бути «квір» означає відрізнятись від загальної більшості не тільки на рівні сексуальної поведінки, але й на рівні світогляду, зовнішності, моральних цінностей. Т. де Лауретіс, вивчаючи сексуальність ЛГБТ, вводить в науковий дискурс термін «queer» [11], наголошуючи на тому, що ця сексуальність не є відхиленням від гетеросексуальності, а є певною моделлю гендерної та сексуальної ідентичності, що базується на деконструкції статевих опозицій «чоловіче/жіноче» та бінарних сексуальних опозицій «гетеросексуальність/гомосексуальність».

Герої фільмографії Д. Лінча є квір-персонажами у сенсі своєї прикордонної невротичної ситуації незалежно від проблем сексуальності (які теж мають місце) – у цьому полягає головний філософський, психоаналітичний та культурологічний посыл нашого дослідження. Широке й вузьке розуміння понять «квір» та «екран» спонукають нас до синтезу класичної та некласичної картин світу, структурного психоаналізу та постмодернізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Наскільки нам відомо, комплексний семіотичний та семантичний аналіз фільму «Малголланд Драйв» у межах вітчизняних досліджень кінематографу з позиції квір-теорії ще не було проведено. Проте існують

нечисельні західні дослідження. Зокрема, Міша Монг аналізує «Малголлєнд Драйв» як фільм жахів з позиції репрезентації квір-ідентичності [13]. Дослідниця визначає жах через теорію З. Фрейда, відзначаючи, суб'єктивізацію жаху різних людей через їх позасвідоме, а також переосмислює архаїчні уявлення про сексуальні відмінності в сучасному фільмі жаху. Утім, нумінозний страх перед «Пустелею Реального» – з'являнням власного позасвідомого – є класичною тезою постлаканізму, яку активно просувають М. Божович, А. Зупанчич та М. Долар услід за Ж.А. Міллером, С. Жижеком й Б. Херцогенрафом. Хізер К. Лав аналізує жіноче гомосексуальне бажання як приклад чоловічої фантазії. На її думку, фільм пропонує дослідження жіночої гомосексуальності через її зв'язок з фантазією та бажанням. У статті розглядається образ жіночої гомосексуальності в контексті культурних стереотипів [12]. У межах вітчизняних досліджень В. Суковата аналізує персонажів серіалу Д. Лінча «Твін Пікс» в контексті теорій Іншого, з дотичної до квір-досліджень позиції та з точки зору архетипів американської масової культури, до якої, до речі, сам Д. Лінч ставився через подвійне кодування вельми іронічно. Це доводить що у серіалі образи Іншого репрезентують альтернативну за відношенням до традиційної, форму суб'єктивності [8] і водночас засвідчують парадоксальність художнього та психологічного світу великого режисера, семантика кінописма якого не вкладається у певну одну методологію.

Мета дослідження – комплексне розкриття особливостей візуальної та символічної репрезентації квір-ідентичності у фільмі Девіда Лінча «Малголлєнд Драйв» на підставі міждисциплінарного синтезу структурного психоаналізу «розколотого суб'єкта» Ж. Лакана на постструктуралістської «смерті суб'єкта» у постмодерні.

Виклад основного матеріалу. В рамках дослідження ми використовуємо поняття «квір» як образ мислення, що не відповідає гетеросексуальності або бінарним гендерним конструкціям, а замість цього являє більш мінливу концепцію ідентичності [10], яка з культурологічної точки зору тяжіє до ризому та транскультури, а в кіно передається через перемикання кодів між уявним та реальним наративами життя персонажів, між їх сновидінням (маренням) та травматичною

дійсністю, причому обидва плани буття виявляються однаково трагічними: світ фантазмів та світ життя постають катастрофами.

Використовуючи критерії відбору фільмів для аналізу, розроблені Л. Гоц [4, 65] та адаптовані до квір-тематики: репрезентації квір приділяється значна увага в фільмі; один або кілька головних персонажів фільму є представником квір: Даян Селвін та Камілла Роудс.

Фільм складається із двох частин і поєднує два плани: Уявне і Реальне. Мова йде про світ мрій, фасцинацій, ілюзій та самозаспокоювальних історій, крізь сновидіння яких, крізь марення яких, «продирається» монструозне Реальне (позасвідоме). В першій частині йдеться про темноволосу дівчину Ріту, яка була пасажиркою лімузіна, що потрапив в аварію. Дівчина втрачає в результаті аварії пам'ять, сходить з траси й забирається в порожній, як їй здається, будинок. Але в будинку виявляється інша дівчина, блондинка Бетті, талановита молода акторка ніжного зовнішнього вигляду, з трепетним характером і невинним норвом. Вони разом намагаються відшукати відповіді на те, що сталося з Рітою. Звісно, психоаналіз вимагає від нас деконструкції кінотексту, вчитування у його підтекст, роздирання завіси Символічного (мрії), за яким має приховуватися «рана» Реального.

Друга частина фільму показує, що, справді, ми маємо справу не з поп-культурою, а з авторським елітарним кінематографом. Відкривається другий план фільму – світ репресивної реальності, – що приховувався за «символічними «швами», які прямо вказували на «рану» (справжню) через ряд ознак: рух машини ззаду наперед нічною дорогою на початку фільму, фатичне (абсурдне, беззмістовне) мовлення поліцейських після аварії, що начебто сталася з Рітою, бачення Бетті власного мертвого тіла в незнайомому будинку, привиди монстрів, що ніби винурюють з-за стін, як образи долі (совісті), зрештою голос співачки у клубі «Мовчання», який тривав, попри фізичне вбивство її тіла, виконуючи психоаналітичну роль тригера, провокативного інструменту «розшивки», переходу від сновидіння до яві. Ніжна і навіть патріархальна Бетті з її блискучою кар'єрою голлівудської акторки на початку зоряного шляху виявилася озлобленою і явно маргінальною невдахою Даян Селвін, що

перебуває у глибокій депресії і вже біполярному розладі через нерозділене кохання до блискучої світської левиці, прекрасної сильної жінки Камілли, успішної акторки, яка у сновидіннях чи мареннях вже вмираючої Бетті прийняла образ коду її бажання, її фантазму як ідеального двійника (*reît a*): перетворена на умовну Ріту Камілла набуває уявний сценарій ідентичності, потрібної для Бетті, – вона анонімна, беззахисна, потребує допомоги та турботи, розгублена і позбавлена всього (у той час, як у житті – все навпаки).

Даяна, замисливши з помсти й ревності вбивство Камілли та не будучи в стані пережити танатологічний імпульс власного позасвідомого (а тим більше його практичну реалізацію), відкидає, витісняє і «забуває» про скоєне, занурюючись у марення, зшиваючи Реальне Уявним за допомогою Символічного (у ролі останнього слугують класичні ідеологічні образи американської мелодраматичної поп-культури – стара парочка з аеропорту, режисер і, особливо, ковбой у капелюхові, що постійно приходять Бетті-Даяні на допомогу): вона будує власний світ ілюзій, в якому ідентифікує себе з образом Бетті на протизагад реального стану речей, де режисери відмовляють їй у ролях, тривають на інерції та ентропії невдалі стосунки з коханою, яка, до того ж, є більш успішною у кар'єрі, чим викликає амбівалентне почуття зачарування й огиди в якості нумінозного ставлення до об'єкта бажання. Наприкінці фільму вона кінчає життя самогубством.

Фільм являє собою блискучий приклад психоаналітичної теорії сновидіння, за яким наступають після розриву означників відчуження та самознищення, а також квір-теорії яка становить собою розмитість граней ідентичності як улюблений метод Д. Лінча в цьому фільмі. Зазначимо, що мається на увазі не кроскультурні перетини всередині приписаної символічної ідентичності, а саме розрив між уявною ідентифікацією та реальним станом розколу суб'єкта з'являння. В межах квір-теорії реальність категорії статі та сексуальності також ставиться під сумнів. Категоризація по одній характеристиці є неповною (як на прикладі «стрічки Мьобіуса» демонструє нам Д. Лінч), існує проміжок між тим, що суб'єкт «робить» (прийняття символічної ролі) і тим, чим суб'єкт «є» (самість, Реальне). Ця опозиція дестабілізує категорію ідентичності, що покликана, зокрема, й ідентифікувати «сексуальний

суб'єкт» як травму і помістити індивіда в рамки однієї обмежувальної сексуальної орієнтації.

Якщо поєднати квір-теорію, структурний психоаналіз та *memory studies* у міждисциплінарному методологічному аналізі фільму, відкриваються нові горизонти типології пам'яті: наприклад, А. Ассман розділяє існування пам'яті на чотири рівні, що відрізняються просторово-часовим діапазоном та розміром групи: пам'ять індивіда, соціальної групи, політичного колективу, культури. Він зазначає, що ці групи формують різні ідентичності, які нерідко конфліктують між собою, що підтверджують напрацювання з фантазування навколо пам'яті М. Хальбвакса та П. Нора. Однак причетність індивідуума до багатьох ідентичностей дозволяє пам'яті вибирати набагато більше, ніж власний індивідуальний досвід [1, 20]: до складу автобіографічних рамок пам'яті входять історична, соціальна, політична та інші її види, з яких Бетті-Даяна конструє уявний спогад, підмінивши ним реальний.

Поряд з дискусіями про пам'ять поширеним предметом досліджень є й поняття травматичної події, суб'єктом якої постає Даяна. Травма стає ідеологічним уявним жестом роздмухування рани та прологом до реваншизму, «має місце, коли члени будь-якого співтовариства вважають, що їх змусили пережити якісь події, що залишили незгладимий слід в їх свідомості та незворотним чином вплинули на їх ідентичність» [2, 5]. Підтвердженням травматизації людини з квір-ідентичністю стає досвід існування в гетеронормативному суспільстві, де вона є маргінальним суб'єктом дискурсу і практик, носієм травматичних спогадів, що створює наратив жертви. В цьому відношенні віктимно показовим є образ Даяни, для якої травматичними подіями стають провал її як акторки та втрата коханої через зраду.

Блискуча ніщість Голлівуду, репрезентована у фільмі безмежним страхом, настільки лякає, що від цього розуміння можна померти. Дотичною до цього стає тема «культури замовчування» проблеми сексуального насильства [6]. Даяна отримала роль через вступ в сексуальні стосунки (а її уявний двійник Бетті – через щире захоплення її талантом). Даяна – персонаж-ідея, яка уособлює класову готовність актрис отримувати ролі таким чином. Бетті ж отримує священне благословення від умовних

«батьків» в аеропорті. Автор візуалізує базову соціальну травму, що призводить до втрати Даяною пам'яті, натякає, що цю проблему нібито всі забувають, в кіноіндустрії на неї «закривають очі». Реальне весь час проривається крізь Символічне. У цьому випадку базова соціальна травма Голлівуду і є Реальним, а не лише трагічна історія його маргінального «викидня» – Даяни. Також травматичною подією в житті Даяни стає приниження, що вона терпить на вечірці в Адама Кешера, де Камілла Роудс і Адам Кешер, попри її почуття, оголошують про своє одруження. Епізод з чаркою кави еспресо («Espresso» означає «видавлювати», «витіснити»), яку на вечірці п'є Даяна, натякає нам на початок її витіснення. І це є візуалізованою думкою про те, що «в основі квір-теорії лежить уявлення про витіснення – соціальне, політичне, психологічне – як механізм конструювання квір-ідентичності» [3].

Недарма стосункам Даян і Камілли у фільмі приділено мало уваги. Репрезентація цих образів швидше втілює стереотипний погляд 1990-х років. Героїні належать до творчого середовища, в їх стосунках домінують роль виконує Камілла, яка садистично керує Даяною, у сновидінні ж кохання Бетті та Ріти романтизується, а Бетті (перетворена Даяна) бере шефство над беззахисною Камілою. Камілла представлена бісексуальною ідентичністю, що тяжіє до осіб як своєї, так і протилежної статі. «Квір» в цьому фільмі характеризує не просто маргінальну сексуальність, а апелює до категорії маргінальності як такої, трансгресивної сексуальності, яка «розширює кордони традиційного соціального кола, вираженого в системі класичних бінарних опозицій – жінка/чоловік, гей/лесбійка» [3], яку можна продовжити опозиціями *приватне/публічне, невдача/успіх*. У глобальному світі цифрового мультикультурного капіталізму приватне та публічне через мережу піддаються взаємній компресії, так що розмивається межа між громадським та особистим, Реальним та Символічним, обсягом та сценою, полегшуючи символізацію непристойного та одночасно його прямий вихід назовні.

Висновок. У здійсненому дослідженні ми синтезували структурний аналіз Ж. Лакана, постлаканизм, постструктуралізм, квір-теорію (разом з квір-критикою) та memory studies для

аналізу розколотої ідентичності квір-суб'єкта, де розходження символічних означників та реальних означуваних відбувається у момент розриву між світом марення та світом дійсності. Сюрреалістична фільмографія Д. Лінча, поєднуючи модерн та постмодерн, класичну та некласичну картини світу, синтезує проблеми квір із радикальною соціальною критикою та лаканівським психоаналізом. Таким чином, квір-теорія розширює свої горизонти на всі види діяльності, включаючи ті, які пов'язані з гендерними відхиленнями, ті, які включають у «квір» ненормативні форми сексуальності, та ті, які повертають до базових травм соціального життя взагалі. У фільмі Девід Лінч демонструє транссексуальність як складний набір культурних кодів індивідуальної активності та інституційної влади, які взаємодіють, щоб сформувати уявлення про те, що є відхиленням від норми. Репрезентуючи уявний рух Бетті до Реального Даяни, від символічної ролі (сну, зшивки) до монструозного пробудження (розшивки), ми досліджуємо її суб'єктивність як мінливість, що не зводиться до стабільної ідентичності.

Література

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 323 с.
2. Александер Д. Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 6-40. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-identichnost/viewer> (дата звернення: 02.01.2021).
3. Вершинина Д. Б., Горшков А. С. Эволюция квир-идентичности в Великобритании // Вестник Пермского университета. 2009. Вып.3(10). С. 77–86. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kvir-identichnosti-v-velikobritanii-1/viewer> (дата звернення: 02.03.2021).
4. Гоц Л. С. Репрезентация магии в современной медиакulturі: дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Харків, 2014. 200 с.
5. Жижек С. От симптома Джайса к симптому власти. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2001_05.htm (дата звернення 17.05.2021).
6. Жук Д. Культура молчания: как #metoo меняет законы в разных странах мира. URL: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/401463-ne-perezhlili-istorii-predprinimatelnic-kotorym-prishlos-zakryt-biznes-iz-za> (дата звернення 15.05.2021).

7. Коваленко Ю.С. Феномен реальності в культурі постмодерну: парадокси дистанціювання: дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ, 2017. 233 с.

8. Суковатая В. «Визуальная антропология» Другого в сериале Дэвида Линча «Твин Пикс» как отражение американской массовой культуры // Сполучені Штати Америки у сучасному світі: політика, економіка, право, суспільство: збірник матеріалів II міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 15 травня 2015 р.) / упоряд. Калитчак Р. Г., Зазуляк З. М. Львів, 2015. С. 595-603.

9. Херцогенраф Б. «Шоссе в никуда»: Линч и Лакан, кино и культурная патология. Русская антропологическая школа. Труды. Москва, 2005. Вып. 3. — URL: <https://euristem.livejournal.com/41151.html> (дата звернення 17.05.2021).

10. Ekeberg Bjorn. No hay banda. Prosthetic memory and identity in David Lynch's Mulholland Drive. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/bjornekeberg.htm>. (дата звернення: 23.03. 2021).

11. Lauretis T. The Practice of love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1994. 352 p.

12. Love, Heather. Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in Mulholland Drive / New Literary History. 2004. vol. 35. P. 117-132.

13. Misha Mond. Have you ever done this before?: How David Lynch's Mulholland Drive (2001) reimagines archaic notions of sexualized differences in contemporary horror cinema. URL: https://www.academia.edu/46647959/Have_you_ever_done_this_before_How_David_Lynch_s_Mulholland_Drive_2001_reimagines_archaic_notions_of_sexualized_differences_in_contemporary_horror_cinema. (дата звернення: 20.04. 2021).

References

1. Assman A. (2014). The Long Shadow of the Past: Memorial Culture and Historical Politics. Moscow: Novoeliteraturnoe obozrenie. [in Russian].

2. Aleksander D. (2012). Cultural trauma and collective identity. Sociological journal. 3, 6-40. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-identichnost/viewer> [in Russian].

3. Vershinina D. B., Gorshkov A. S. (2009). The evolution of queer identity in the UK. Vestnik Permskogo universiteta. Is. 3(10). 77-86. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-kvir-identichnosti-v-velikobritanii-1/viewer> [in Russian].

4. Ghoc L. S. (2014). Representation of magic in modern media culture: Candidate's thesis in culturology: 26.00.01. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Zhizhek S. From the Joyce symptom to the power symptom. Retrieved from: http://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2001_05.htm [in Russian].

6. Zhuk D. A culture of silence: how #metoo changes laws around the world. Retrieved from: <https://www.forbes.ru/forbes-woman/401463-ne-perezhili-istorii-predprinimatelnic-kotorym-prishlos-zakryt-biznes-iz-za> [in Russian].

7. Kovalenko Ju.S. (2017). The phenomenon of reality in postmodern culture: the paradoxes of distancing: Candidate's thesis in culturology: 26.00.01. Kyjiv [in Ukrainian].

8. Sukovataya V. (2015). Another's "Visual Anthropology" in David Lynch's "Twin Peaks" series as a reflection of American popular culture. The United States of America in the modern world: politics, economics, law, society: Proceedings of the 2 Scientific and Practical International Conference (Lviv, 15 of May 2015). Lviv, 595-603 [in Russian].

9. Khertsogenraf B. (2005). "Lost Highway": Lynch and Lacan, Film and Cultural Pathology. Russian anthropological school. Proceedings. Moscow, Retrieved from: <https://euristem.livejournal.com/41151.html> (data zvernennya 17.05.2021).

10. Ekeberg Bjorn (2005). No hay banda. Prosthetic memory and identity in David Lynch's Mulholland Drive. Retrieved from: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/bjornekeberg.htm>. [in English].

11. Lauretis T. (1994). The Practice of love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Bloomington, Indiana. Indiana University Press [in English].

12. Love, Heather. (2004). Spectacular Failure: The Figure of the Lesbian in Mulholland Drive. / New Literary History. vol. 35. P. 117-132 [in English].

13. Misha Mond (2020). Have you ever done this before?: How David Lynch's Mulholland Drive (2001). reimagines archaic notions of sexualized differences in contemporary horror cinema. Retrieved from: https://www.academia.edu/46647959/Have_you_ever_done_this_before_How_David_Lynch_s_Mulholland_Drive_2001_reimagines_archaic_notions_of_sexualized_differences_in_contemporary_horror_cinema [in English].

*Стаття надійшла до редакції 21.01.2021
Отримано після доопрацювання 15.02.2021
Прийнято до друку 22.02.2021*

УДК 379.8:004

Цитування:

Шибєр О. О. Еволюція рекреаційно-дозвілєвих практик: від класичного до креативного консюмеризму. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 93-98.

Шибєр Оксана Олександрівна,
викладач кафедри філософії і педагогіки
Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9848-2420>
askim_oxana@ukr.net

Shyber O. (2021). Evolution of recreational and leisure practices: from classical to creative consumerism. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 93-98 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЯ РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЄВИХ ПРАКТИК: ВІД КЛАСИЧНОГО ДО КРЕАТИВНОГО КОНСЮМЕРИЗМУ

Мета роботи – дослідити еволюцію рекреаційно-дозвілєвих практик від класичного до креативного консюмеризму. **Методи дослідження.** Для досягнення поставленої мети були застосовані такі методи, як абстрагування та системний і структурно-функціональний аналізи для виявлення складної картини формування рекреаційно-дозвілєвих практик на широкому культурно-історичному тлі. **Наукова новизна** полягає у тому, що у вітчизняному культурологічному дискурсі вперше розглянуто еволюцію рекреаційно-дозвілєвих практик: від класичного до креативного консюмеризму. У статті зазначено, що рекреаційно-дозвілєва проблематика відображає трансформації стадіальної диференціації соціуму та подальшого розвитку суспільства споживання у модусах класичного і креативного консюмеризму й пов'язується із переходом від фордизму до постфордизму. **Висновки.** В креативному консюмеризмі форми проведення рекреаційно-дозвілєвих практик починають розглядатися як ознака індивідуального смаку і стилю споживача. Виникають креативні простори для реалізації рекреаційно-дозвілєвих практик – коворкінги й анти-кафе. Трендами рекреаційно-дозвілєвих практик в креативному суспільстві споживання стають імерсивні постановки, квести, креативний подієвий туризм, оскільки рекреантам пропонуються кожного разу нові сценарії і стратегії рекреаційно-дозвілєвої поведінки.

Ключові слова: рекреаційно-дозвілєві практики, класичний консюмеризм, креативний консюмеризм, фордизм, постфордизм, імерсивні практики, квести.

Shyber Oksana, Lecturer at the Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts

Evolution of recreational and leisure practices: from classical to creative consumerism

The purpose of the article is to investigate the evolution of recreational and leisure practices from classical to creative consumerism. **Methodology.** To achieve this goal, methods such as abstraction and systemic and structural-functional analyzes were used to identify a complex picture of the formation of recreational and leisure practices on a broad cultural and historical background. **The scientific novelty** is that in the domestic cultural discourse for the first time the evolution of recreational and leisure practices is considered: from classical to creative consumerism. The article notes that recreational and leisure issues reflect the transformation of the gradual differentiation of society and the further development of the consumer society in the modes of classical and creative consumerism and are associated with the transition from Fordism to post-Fordism. **Conclusions.** In creative consumerism, forms of recreational and leisure practices are beginning to be seen as a sign of the individual taste and style of the consumer. There are creative spaces for the implementation of recreational and leisure practices – coworking and anti-cafes. The trends of recreational and leisure practices in the creative society of consumption are immersive productions, quests, creative event tourism, as vacationers are offered each time new scenarios and strategies of recreational and leisure behavior.

Key words: recreational and leisure practices, classic consumerism, creative consumerism, Fordism, post-Fordism, immersive practices, quests.

Актуальність теми дослідження. Впродовж культурно-історичного розвитку людство створює «другу природу», «життєві світи» свого буття як простори смислів. Однак,

експансія інформаційно-комунікативних технологій, соціотехнічних мереж і штучного інтелекту спричиняє деконструкцію практично всіх «життєвих світів», безпосереднім

наслідком чого є декультурація і дегуманізація. Зниження значимості культури у сучасному світі, зведення її до рівня корпоративної, занурює людину, як стверджує відомий сучасний філософ П. Слотердайк, у «прасуб'єктивне щось», нівелюючи її креативний потенціал [10, 543]. І, тим самим, актуалізує дослідження рекреаційно-дозвіллевих практик, оскільки їх реалізація, в тому числі і у сфері бізнесу, дозволяє убезпечити людину від подібного «занурення» як «впадіння в архаїку».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми консюмеризму в аспекті концептуалізації «суспільства споживання» у різних наукових дискурсах одними з перших звернулися західні дослідники Ж. Бодріяр, З. Бауман, Р. Барт, Ж. Дельоз, Гі Дебор та ін. Ці концепції сприяли з'ясуванню специфіки рекреаційно-дозвіллевих практик масового суспільства споживання (класичного консюмеризму). Зокрема, Ж. Бодріяр вказує на поширення споживацької ідеології, що накладає відбиток на дозвіллевий простір, де дозвілля має за мету не стільки насолоду вільним часом, скільки заповнення споживанням невиробничого часу [1, 201].

У контексті глобального споживання рекреаційно-дозвіллевих практики досліджуються Дж. Рітцером [8], Р. Сеннетом, М. Ільченко, В. Март'яновим [7] у парадигмі трансформації від фордизму до постфордизму і постають в кінцевому розумінні як прояв свободи – основи «життєвого наративу» моделі постфордизму. В постфордизмі творення-креативність виходить на перший план і стає головною ознакою креативного консюмеризму, аспекти якого визначає В. Ільїн [3].

Серед українських учених досліджують тенденції впливу консюмеризму на дозвілля переважно соціологи – В. Тарасенко, Я. Зоська, Б. Сторчовий. Відсутність комплексного дослідження вітчизняними науковцями еволюції рекреаційно-дозвіллевих практик від класичного до креативного консюмеризму зумовлює актуальність обраної тематики.

Мета статті – дослідити еволюцію рекреаційно-дозвіллевих практик від класичного до креативного консюмеризму.

Виклад основного матеріалу. Соціокультурна ситуація, що склалася в Західній Європі в 60-х рр. XX ст., пов'язана з успішним економічним розвитком, масовим виробництвом, зростанням середнього класу,

матеріальна забезпеченість якого дозволяє реалізувати інтенцію до широкомасштабного споживання, зокрема, продуктів і послуг культурної індустрії. Що актуалізувало рекреаційно-дозвіллеву проблематику. Її розгляд в ракурсі стадіальної диференціації соціуму та подальшого розвитку суспільства споживання у модусах класичного і креативного консюмеризму, на нашу думку, пов'язується із переходом від фордизму до постфордизму [7].

Класичний споживчий консюмеризм представляє систему норм і цінностей, в якій споживання є ядром, центром, а сутністю – «надмірний матеріалізм» з відповідним типом особистості споживача, якого Ж. Бодріяр назвав «ненаситним» культурою споживання і споживчими моделями поведінки. Цей споживач стає головним суб'єктом і рушійною силою функціонування і подальшого розвитку суспільства, оскільки для такого егоцентричного споживача сам процес споживання виступає як головний смисл життя, без якого він не мислить свого існування. У цьому полягає і сенс основного ідеологічного дискурсу суспільства споживання – консюмеризму [1, 205–210].

Для «життєвого наративу» фордизму як «періоду рутини» характерні – праця як жорсткий обов'язок, її відчужений характер, постійне місце роботи, яке не змінюється протягом усього життя, чітка артикуляція соціальної позиції, солідарність як тісний зв'язок з виробничим колективом, соціальним оточенням за місцем проживання, а також наявність системи гарантій соціальної держави задля убезпечення від можливих соціальних ризиків. Що ж до пост-фордизму, то в основі його «життєвого наративу» – свобода як можливість переходу з однієї роботи на іншу, творчий чи принаймні нестандартний характер праці, орієнтація на розширення особистої кваліфікації і персональної компетентності, ствердження постматеріальних цінностей, змінюються статус і функції споживання, зростає роль і значення його аксіологічної функції. Небезпека цього «життєвого наративу» полягає у непостійній зайнятості, можливості руйнації соціальних зв'язків на територіальному, сусідському і навіть сімейному рівні.

У класичному консюмеризмі суспільства масового споживання якому відповідає цивілізація дозвілля, вектор рекреаційно-дозвіллевих практик спрямовувався на розробку й реалізацію їх у

модусі культурних індустрій, які мали переважно масовий характер.

«Інституціоналізація споживання» у класичному консюмеризмі змінює природу споживання в аспекті його трансформації «із матеріальної практики в соціокультурну практику» [6, 3]. Відповідно й рекреаційно-дозвіллевій практики як різновид соціокультурних практик стають формою реалізації класичного консюмеризму.

Свобода споживацького вибору стає однією з головних форм свободи в суспільстві споживання і в результаті якої, на думку Гі Дебора, автора концепції «суспільства спектаклю», настає всевладдя демократії споживачів [2]. Крім того, демократія споживачів пов'язана з дисциплінарним і прагматичним догматизмом та містить розвинені механізми маніпуляції цією свободою, одним із механізмів якої є реклама. При цьому справжні бажання змінюються на нав'язані, сконструйовані рекламою, що набуває значення ключового чинника ринкового успіху в «суспільстві спектаклю».

Термін «спектакль» означає «самостійний рух неживого» або «суспільні відносини, опосередковані образами». У Гі Дебора «спектакль», вистава – це не псевдокомунікація, а знаряддя, за допомогою якого капіталізм вторгається в життя людини. Тобто класичний консюмеризм у Гі Дебора постає як суспільство спектаклю, з яким і пов'язується «нове дозвілля». У цьому аспекті французький філософ вводить поняття «відчуження» вже в новій конотації. Якщо в марксистській теорії відчуження пов'язане з виробництвом, де праця робітника йому більше не належить, то на видовищній стадії розвитку суспільства воно локалізується у споживанні, поширюючись на сферу повсякденного життя, і тому людина відчужується вже від свого життя. Відчужуючись від власного досвіду, емоцій, творчих імпульсів і бажань, люди стають глядачами власного життя.

Цю своєрідну «втечу» від проблем в світ товарів і послуг Гі Дебор називає «товарним гуманізмом». Однак товари, як і послуги, постійно змінюють один одного, що зумовлює відчуття втрати і постійну потребу купувати нове для підтримки ілюзії власної повноцінності. Актуальність концепції Гі Дебора полягає в тому, що ця теорія пояснює, що сучасне постіндустріальне суспільство як різновид видовищного капіталізму шляхом

спокуси примушує людей задовольняти свої потреби виключно за допомогою консюмеризму.

Таким чином, у класичному консюмеризмі *cogito* Декарта мислю, а значить існую й марксистське *cogito* у розумінні я працюю, отже існую, змінюється на *cogito* споживача – я купую, отже існую, стаючи його кредом.

У розвинутих країнах у др. пол. XX ст. зсув від фордизму до постфордизму означає перехід від одноманітності до різноманітності, іновативності, креативності. Крім того, «production economy» (виробнича економіка) поступається «service economy» (обслуговуючій, сервісній економіці), основною сферою зайнятості і джерелом доходу якої стає не тільки і не стільки промисловість, скільки гуманітарні галузі, сфера послуг.

Стратегічним пріоритетом економіки розвинутих країн в постіндустріальному суспільстві стає культура як потужна індустрія культурних послуг. Орієнтація на споживача, формування і задоволення попиту в просторах «вільного часу» й дозвілля стають провідним і кінцевим результатом діяльності організацій культури.

Рекреаційно-дозвіллевий сектор поступово втрачає свою вторинну значущість щодо сфери праці, стаючи однією з важливих сфер життя і діяльності для багатьох людей. Зростання добробуту, у свою чергу, дало можливість для сприйняття більшої кількості рекреаційно-дозвіллевих опцій індивідуального життєвого фокусу. Все більша частина населення змогла дозволити собі придбання атрибутів рекреаційно-дозвіллевого простору: гаджету, автомобіля, проведення відпустки за кордоном, за умови наявності фінансових ресурсів.

Рекреаційно-дозвіллевій практиці стають доступними для кожного, в тій мірі, в якій учасник рекреаційного процесу володіє необхідними матеріальними засобами. Внаслідок цього реалізація рекреаційно-дозвіллевих практик відбувається стандартним чином, залежно від доходу: вечір з сім'єю біля телевізора або відпустка на Мальдівах.

У 70-ті і 80-ті рр. у західних суспільствах формується система трудових відносин, в основі яких зміна характеру праці в напрямі креативності, творчий підхід до неї, що сприяє її дерутинізації. Долається дихотомія «робота-дозвілля», з'являється

тенденція до своєрідного зрошчування роботи з життям. Творчість, як відомо, є невід'ємною складовою людської життєдіяльності, що здійснила визначальний вплив на розвиток світової цивілізації. Однак, саме в постфордизмі творення-креативність виходить на перший план і стає головною ознакою креативного консюмеризму.

Характерна особливість постфордизму, згідно з Дж. Рітцером, – це впровадження нових гнучких технологій, що забезпечують не лише зростання прибутку, а й потребують працівника з різними навичками, високим рівнем освіти, з більшою відповідальністю і креативним мисленням [8, 191–192].

Серед сучасних науковців точаться дискусії, які стосуються відсутності чіткої межі між фордизмом і постфордизмом. Що ж до рекреаційно-дозвілєвих практик, то у них мають місце елементи, пов'язані як з фордизмом, так і з постфордизмом. Дж. Рітцер з цього приводу зауважує: «Якщо ми визнаємо, що в сучасному світі виникли елементи постфордизму, потрібно визнати, що не лише зберігаються, а й розвиваються елементи фордизму». При цьому фордизм, на думку Дж. Рітцера, перетворюється в макдональдизм, який поширюється і на рекреаційно-дозвілєві практики, засвідчуючи їх макдональдизацію [8].

Прикладом такої макдональдизації є продовження у др. пол. XX ст. експансії та функціонального розширення просторів торгівельно-розважальних комплексів, супер-та гіпермаркетів, прототипом яких у др. пол. XIX ст. були пасажі, що спричинили революцію у сфері дозвілля, посиливши власну розважальність. Ці комплекси перетворюються на місця проведення рекреації, своєрідні музеї сучасної культури споживання. На що після В. Беньяміна звертає увагу Ж. Бодріяр, а Дж. Рітцер називає їх «новими засобами споживання».

Розгалужена структура цих торговельно-розважальних комплексів, їх поліфункціональність трансформувала модель поведінки споживачів, спричинивши появу такої специфічної рекреаційно-розважальної практики як «shopping about». З одного боку, це власне шопінг, де задовольняється потреба людини у купівлі нових речей, а з іншого, ходіння торговельними комплексами переважно без якоїсь конкретної мети і з обов'язковим відпочинком в кафе, барах та інших закладах, що розміщені на території цих комплексів, засвідчують їх використання в

аспекті рекреаційно-дозвілєвих практик.

Завдяки змінам в організації виробництва, переходом до гнучких технологій починають формуватися групи, для яких споживання відіграє головну роль у способі і стилі життя. Якщо раніше поняття «стилю життя» характеризувало той чи інший спосіб поведінки певної групи, то в споживчій культурі цього періоду стиль означає індивідуальність, самовираження, можливість конструювати власні способи творчої самореалізації тощо.

І тому на новому етапі розвитку суспільства споживання, завдяки техніко-технологічним досягненням і достатньо високому рівню економічного добробуту, як стверджує В. Ільїн, стає можливим креативний консюмеризм. Крім того, процес трудової діяльності потребує пластичності, мобільності, варіативності, багатоплановості і розкриття творчого потенціалу людини і сили її розуму, що, в свою чергу, стимулює зростання, й обумовлює збільшення ролі і значення рекреаційно-дозвілєвих практик. Більше того, бажання реалізації творчих прагнень індивіда потребує підвищення рівня освіти, що сприяє виявленню креативного потенціалу, який охоплює значну частину населення. Тобто, на думку В. Ільїна, породжує потребу в креативному консюмеризмі [3, 41–54.].

Акцент на якості життя в креативному консюмеризмі превалює над економічними досягненнями, характерними суспільству модерну [5, 6]. Р. Інглхарт відзначає, що в переважній частині світу норми індустріального суспільства, з їх спрямуванням на дисципліну, самовідданість і досягнення, поступаються місцем осмисленню ширшої свободи індивідуального вибору життєвих стилів й індивідуального самовираження [5, 7–8].

У постфордизмі завдяки впровадженню інформаційно-комунікативних та «високих» технологій виникають сучасні практики гнучкої зайнятості такі, як прекаризація, фриланс, простір-коворкінг, що зумовлюють зникнення дихотомії поділу на робочий та дозвілєвий час характерного для індустріального суспільства, завдяки чому, з одного боку, створюється унікальний простір суспільної діяльності, в якому з робочими поєднуються і зони для відпочинку та релаксації. Однак, з іншого, саме ці формати трудових відносин (прекарність, фриланс) засвідчують відсутність гарантованої трудової зайнятості та зниження соціальних і правових

гарантій працівників, характерних для класичного суспільства масового споживання.

Так, улюбленим місцем роботи фрилансерів, як альтернатива традиційним кав'ярням, барам є коворкінги (комфортні простори для віддаленої роботи поза офісом) та анти-кафе (альтернативна назва цього формату «тайм-кафе, «вільний простір», тощо). В коворкінгах працюють і зустрічаються для проведення рекреаційно-дозвіллевих практик представники малого бізнесу і соціальні підприємці, IT-спеціалісти, PR-спеціалісти, фрилансери, івент-менеджери тощо; тут виникають музеї, галереї, бібліотеки, концертні зали, відкриті (на вулицях, площах, у парках, промзонах) та закриті виставкові майданчики, сквоти, лофти, кафе, клуби тощо.

«Анти-кафе» відвідують задля видів «розумного дозвілля», до яких можна віднести настільні ігри, огляд фільмів, лекції, майстер-класи, воркшопи, концерти, виставки. В анти-кафе передбачається активне включення в процеси міжособистісного спілкування, виявляючи креативні здібності. Обов'язкові атрибути анти-кафе – вільний доступ до Wi-Fi, безкоштовні чай, кави і вода, заборона палити і вживати алкоголь за визначену похвилинну оплату. Найвідомішими антикафе України є «Smartville», «Mr.Bukovski», «Бергамот», «Беседниizza», «Времени вагон» тощо, де поєднуються функції анти-кафе і коворкінгу.

У креативному консюмеризмі виникає необхідність розробки відповідної інфраструктури – креативних просторів та майданчиків, де і відбувається реалізації креативних рекреаційно-дозвіллевих практик, що задовольняють потреби у відпочинку. Мова йде про імерсивні практики, квести, форми акціонізму, паркур, діджерство і сталкерство, креативний, подієвий і «темний» туризм, Wellnes&SPA, східні практики йоги та медитації тощо.

Зокрема, практики імерсивності, що представлені поєднанням квесту з театральною постановкою сьогодні активно використовуються рекреантами задля реалізації рекреаційно-дозвіллевих практик. Такі рекреаційно-дозвіллеві практики володіють характерними особливостями «performance studies» – «театру-променада» чи «site specific», що створює ефект повного занурення глядача в сюжет вистави, внаслідок чого він стає безпосереднім учасником дійства. Відбувається поєднання «реального» з «уявним», де за допомогою мистецьких

засобів матеріалізуються ідеї і уявлення, але не стільки через предмети і речі, скільки за допомогою людських тіл і емоційних станів. У перформансах виникають ситуації, де відкриваються вільні ігрові простори, що спонукають до неінсценованих моделей поведінки, дій і подій [11, 7]. Під час освоєння практиками імерсивності уможливорюється досягнення стану катарсису й у такому розумінні вони стають рекреаційно-дозвіллевими. Варто зазначити, що під катарсисом мається на увазі почуття свободи, яке в результаті виражається у поєднанні чуттєвого сприйняття і розумових процесів.

Незапланований розвиток перформансу, що призводить до розкриття й «вивільнення» своїх бажань від упереджень і канонів, дозволяє подолати стресові навантаження на організм, й таким чином здійснити рекреаційний процес. Перформанс ґрунтується на невимушеній атмосфері, де провідними функціями останнього постають розважальна і видовищна [9, 730].

Оскільки імерсивні постановки й квести не передбачають наявності глядацького залу в традиційному його розумінні, що відокремлює акторів від глядачів, то своєрідним сценічним майданчиком подібних креативних форм рекреаційно-дозвіллевих практик може бути міський простір.

Проведення рекреаційно-дозвіллевих практик у спосіб імерсивності є надзвичайно креативним, оскільки рекреантам пропонуються кожного разу нові сценарії і стратегії дозвіллевої поведінки. До послуг останніх відкриті майстерні, майданчики для воркшопів, інтерактивні виставки, літературні, театральні, музичні клуби, освітні центри, тематичні парки та арт-об'єкти. Рекреантам надається можливість спробувати реалізувати себе в різних жанрах художньої творчості, дизайні, фотографуванні та інших видах діяльності. Проведення квестів дозволяє задіяти місцеві незатребувані ресурси на кшталт закритих промислових об'єктів, відродити занедбані парки, вдихнути нове життя в діяльність музеїв, бібліотек та інших закладів культури і мистецтва.

Оскільки «зміна обстановки», певне переключення є однією з найкращих способів відпочинку та релаксації, то практики імерсивності й квести містом у такому сенсі постають актуальною та популярною формою здійснення рекреації й альтернативою поїздкам в інше місто або в іншу країну.

Варто зазначити, що у відповідь на глобальний консюмеризм сьогодні виникають різні течії і рухи, що характеризуються антиконсюмеристичним підходом. Мова йде про філософії «slow life» та «дауншифтинг», які визначають уповільненні ритми життя провідними [4, 133–135]. А. Ільїн зазначає, що ідеологія антиконсюмеризму не є цілісною та системною. Хоча й переважну більшість прихильників цього руху складають екологи, антиглобалісти, молодь, рух не отримав масового сприйняття, адже кожен з учасників в тій чи іншій мірі є споживачем.

Висновки. У креативному консюмеризмі форми проведення рекреації і дозвілля починають розглядатися як ознака індивідуального смаку і стилю споживача. Тобто на перший план виходить інтенція до творчості, індивідуалізація і самоідентифікація особистості, що свідчить про еволюцію суспільства споживання в напрямі від колективізму до індивідуалізму, від масових рекреаційно-дозвіллевих практик до їх індивідуалізації. Виникають креативні простори для реалізації рекреаційно-дозвіллевих практик – коворкінги й анти-кафе. Трендами рекреаційно-дозвіллевих практик в креативному суспільстві споживання стають імерсивні постановки, квести, креативний подієвий туризм, оскільки рекреантам пропонуються кожного разу нові сценарії і стратегії рекреаційно-дозвіллевої поведінки. У креативних рекреаційно-дозвіллевих практиках відбувається поєднання культури, зокрема міста, з бізнесовою комерційною діяльністю та технологіями.

Література

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть. пер. з фр. Л. Кононовича. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
2. Дебор Г. Общество спектакля / пер с фр. С. Офертаса, М. Якубович. Москва: Лоуоq (Радек), 2000. 183 с.
3. Ильин В. И. Креативный Консюмеризм как тренд современного общества. Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. Т. 14. № 5. С. 41–54.
4. Ильин А. Н. Культура общества массового потребления: критическое осмысление : монография. Омск : ОмГПУ, 2014. 208 с.
5. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества. Полис: Политические исследования. 1997. № 4. С. 6–32.

6. Калинин А. С. Общество потребления как предмет социально-философского исследования. Нижний Новгород, 2009. 32 с.
7. Постфордизм: концепции, институты, практики / под ред. М. С. Ильченко, В. С. Мартыанова. Москва : Политическая энциклопедия, 2015. 279 с.
8. Ритцер Дж. Макдональдизация общества / пер. с англ. А. Лазарева. Москва, 2011. 592 с.
9. Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Performance studies: концепция и исследовательские подходы. Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 6. С. 726–735.
10. Слотердаjk П. Сферы. Микросферология. Пузыри. Санкт-Петербург: Наука; 2005. Т. I. 651 с.
11. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, Москва: Play&Play : «Канон+», 2015. 376 с.

References

1. Bodrijar Zh. (2004). Symbolic exchange and death. (L. Kononovycha Trans.). Lviv: Kaljvarija [in Ukrainian].
2. Debor Gh. (2000). Society of the spectacle. (S. Ofterasa, M. Jakubovych, Trans.). Moscow: Лоуоq (Radek). [in Russian].
3. Yljyn V. Y. (2011). Creative Consumerism as a Trend of Modern Society. Journal of Sociology and Social Anthropology. Vol. 14. №5. pp. 41–54 [in Russian].
4. Yljyn A. N. (2014). The culture of a society of mass consumption: critical understanding: monograph. Omsk: OmGhPU. [in Russian].
5. Ynglkhart R. (1997). Postmodern: changing values and changing societies. Polys: Political studies, 4. pp. 6–32. [in Russian].
6. Kalynyn A. S. (2009). Consumer society as a subject of socio-philosophical research. Nizhny Novgorod, p. 32. [in Russian].
7. Postfordism: concepts, institutions, practices. (2015). M. S. Yljchenko, V. S. Martjjanova (Eds.). Moscow : Political encyclopedia [in Russian].
8. Rytcer Dzh. (2011). Macdonaldization of society. (A. Lazareva, Trans.). Moscow [in Russian].
9. Ryzhakova S. Y., Syrotkina Y. E. (2016). Performance studies: concept and research approaches. Observatory of Culture. Vol. 13, 6. pp. 726–735. [in Russian]
10. Sloterdajk, P. (2005). Spheres. Microspherology. Bubbles. St. Petersburg: Science. Vol. I. [in Russian]
11. Fyshe-Lykhte, E. (2015). Aesthetics of performativity. (N. Kandynskoj, Trans.). Moscow: Play&Play [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 15.01.2021
Отримано після доопрацювання 08.02.2021
Прийнято до друку 12.02.2021

ДИЗАЙН

УДК 74.01/.09-7.05

Цитування:

Габрель М. М., Габрель Т. М. Феномен пам'яті міст як цілісності часового виміру. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 99-103.

Habrel M., Habrel T. (2021). The phenomenon of urban memory as a wholeness of time. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 99-103 [in Ukrainian].

Габрель Микола Михайлович,
доктор технічних наук, професор,
професор і завідувач кафедри
архітектурного проектування
Інституту архітектури та дизайну
НУ «Львівська політехніка»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2514-9165>
mykola.m.habrel@lpnu.ua

Габрель Тарас Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
асистент кафедри дизайну
та основ архітектури
Інституту архітектури та дизайну
НУ «Львівська політехніка»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2293-6841>
taras.m.habrel@lpnu.ua

ФЕНОМЕН ПАМ'ЯТІ МІСТ ЯК ЦІЛІСНОСТІ ЧАСОВОГО ВИМІРУ

Мета роботи — розглянути пам'ять міста як цілісності часового виміру, окреслити її «координати» в просторі м. Львова та доповнити методику врахування пам'яті в обґрунтуванні проектних рішень. **Методологія** дослідження: у статті використано головні положення системного підходу; контент-аналіз, методи моделювання й історичний; опитування мешканців міст, а також графоаналітичний, картографічний методи. **Наукова новизна** полягає в розкритті феномену пам'яті міста як цілісності часового виміру, аналізі міста крізь призму індивідуальної, колективної та історичної пам'яті. **Висновки.** Розуміння пам'яті міста й місця дає можливість фахівцям розширити інструментарій при обґрунтуванні проектних рішень, сприяє збереженню й використанню історичного середовища, його творенню без шкоди для довкілля і людини, що особливо актуально в період поглинання урбанізацією унікальних особливостей міст і їх простору.

Ключові слова: ідентичність, пам'ять міста, місце пам'яті, вимір часу в просторі.

Habrel Mykola, doctor of Technical Sciences, Professor, Professor of the Department of Architectural Design of the Institute of Architecture and Design of Lviv Polytechnic National University; **Habrel Taras**, candidate of art history, Department of Design and Fundamentals of Architecture, Institute of Architecture and Design of Lviv Polytechnic National University

The phenomenon of urban memory as a wholeness of time

The purpose of the work is to systematically comprehend the phenomenon of the city and its space in the parameters of memory, to consider the memory of the city as a whole of temporal dimension, to outline its «coordinates» in the space of Lviv and to supplement the method of their consideration in design decisions. **Methodology.** The main provisions of the system approach are used in the article; a set of methods and approaches that will ensure the conceptual unity of the study of theoretical and practical components - content analysis (interpretation of the essence of basic concepts), modeling methods and historical; survey of city residents, as well as graphics-analytical, cartographic methods. **The scientific novelty** of the work is to reveal the phenomenon of city memory as a whole of time, as well as the analysis of the city through the prism of individual, collective and historical memory. **Conclusions.** Understanding the memory of the city and place will allow professionals to expand the tools for substantiating design decisions, help preserve and use not only the historical but also create a new environment without harm to the environment and human development, which is especially relevant during the urbanization of the historic environment.

Key words: identity, city memory, memory location, measuring time in space.

Актуальність теми дослідження. У містобудівній, архітектурній і дизайнерській науці пам'ять пов'язана з чинником часу і його неперервності, який присутній у: історичному аспекті; сучасності (тривалість події і часові режими функціонування системи); перспективі. Місто з його архітектурно-просторовими формами є середовищем, де людина реалізовується. Розуміння міських просторів через феномен пам'яті дає можливість фахівцям розширити власний інструментарій, що враховуватиме специфіку цього феномену, обґрунтувати ефективні й атрактивні архітектурно-містобудівні й дизайнерські рішення, формувати адекватне минулому майбутнє. В умовах протистояння ідентичності й універсалізму постає низка завдань: «повторного використання» міських споруд, підвищення гнучкості архітектури, переосмислення нових явищ архітектурно-дизайнерського процесу, глибшого врахування оточення й контексту. Особливого розгляду потребують емоційні складові, які й формують пам'ять людини (соціуму) про місто і простір своєї екзистенції. Розгляд феномену пам'яті пропонується як пов'язання сьогодення з минулим, визначення спрямування в майбутнє з урахуванням минулого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема пам'яті міст і міських просторів розроблена у вітчизняних дослідженнях дещо одноаспектно [6; 8]. Дослідники у дискусіях про феномен пам'яті в містах оперують категоріями: місце, локація, ідентичність, історико-культурний ландшафт тощо, які стають об'єктом уваги не лише архітекторів, дизайнерів, а й істориків, мистецтвознавців, культурологів [2; 3]. А. Ассман зазначає, що міські топоси можуть бути «чужими», а можуть «оживати», повертаючи зруйноване часом [1, 47]. П. Гаттон розглядає «місце» як «...частину ідентичності суб'єкта, який запам'ятовує» [9, 177]. На значимості «місця пам'яті» та згасанні живих традицій у сучасному суспільстві наголошує П'єр Нора в контексті культурної пам'яті як ставлення до минулого, яке спільно формується великими групами людей, на різній часовій відстані від минулих подій [4]. М. Хальбвакс [7], для якого важливим є створення спільних спогадів і способи, з допомогою яких суспільство зберігає пам'ять про минуле, окреслює «механізми запам'ятовування», досліджуючи взаємозв'язки колективної й історичної пам'яті. Оперуючи терміном «соціальна пам'ять міста», І. Соломіна проектує проблематику на конкретне місто, де

втілюються різні форми запам'ятовування і забуття [5].

Мета статті: системно осмислити феномен міста і його простору в параметрах пам'яті, розглянути пам'ять міста як цілісності часового виміру. Цьому сприяло: розкриття пам'яті міста як теоретичного й історичного феноменів; аналіз міста крізь призму індивідуальної, колективної та історичної пам'яті; окреслення «координат» пам'яті в просторі м. Львова, а також доповнення до методики урахування пам'яті в обґрунтуванні проектних рішень.

Виклад основного матеріалу. *Понятійний апарат і передумови дослідження й формування пам'яті міста.* Пам'ять міста і місця є тим, що пов'язує людину, архітектуру, предметне середовище та середовище життєдіяльності соціуму. Сьогодні відчуття цих компонентів міста менше порівняно з минулим, і це послабило зв'язок людини з міськими просторами на ментальному рівні. Реальні фрагменти простору (місця) мають і матеріальні, й нематеріальні сутності, сенсорні й духовні властивості й символіку, які дають конкретну ідентифікацію, що складає їх інформаційну суть. Пам'ять стосовно людини поділяється на історичну й генетичну, що закладена попередніми поколіннями, і поділяється на колективну й індивідуальну. Вона володіє властивостями: суб'єктивності (у кожного своя пам'ять), істинності (основа розуміння явищ), плинності (вплив часу), підпадає під загрози спотворення, відображає досвід.

Архітектура і простір — не лише соціальна, природна, функціональна системи, це предмет мистецтва й емоційне явище. Позитивні емоції існують, коли в рішенні досягнуто певної гармонії, коли результат захоплює. За останні кілька десятиліть багато міст України втратило свою індивідуальність і універсалізувалось. Планувальники, дизайнери стали менше уваги приділяти категоріям ідентичності, припинили вникати в суть «людяності» міста і місця. Чимало традиційних пам'яток архітектури та історична спадщина знищуються, що веде до втрати геному тяглості й цілісності міста, а також зникнення пам'ятних місць. Відображаючи стиль людського життя в різний період, архітектура виступає інструментом ідентичності та формує знання про світ екзистенції соціуму.

Архітектурна ідентичність — явище й складова національної ідентичності; реальність, що містить комплекс властивостей. Специфіка простору й місця трансформується

з розвитком способів мислення та виокремлює чуттєві, емоційні, естетичні виміри й методи їх дослідження. К. Вердері колективну ідентичність виділяє як ідеологію групи людей із певними історико-культурними цінностями, відносить до особливостей і національних ознак (мова, стиль одягу тощо), включає п'ять ключових елементів: психологічні (свідомість спільноти); культурні (спільна культура); територіальні (прив'язаність до території); історичні (володіння спільним минулим); політичні (право керувати собою) [10, 56-73].

Простір екзистенції людини трактується у формі: абсолютного (розуміння простору як окремої фізичної й реальної сутності); відносного (визначає місце розташування і відстань між горизонтальними зв'язками, що вимірюється витратами часу); когнітивного як невід'ємного від нашого буття (визначаються рівнем цінності для людей, їх почуттів, переконань і уявлень про місце). Предметом авторського дослідження виступає когнітивний простір. Отже, неможливо зрозуміти «життя міста» без розуміння соціальної сутності простору в координатах пам'яті. Кожне місце формується у відношенні до соціальних і культурних уявлень, створюється з допомогою людських дій; має свої атрибути, «характер», «атмосферу». З пам'яттю міста й місця тісно пов'язані поняття *уяви і події* в архітектурі, що мають часові й просторові межі, з їх допомогою можемо відтворити простір минулого.

Пам'ять міста та місць Львова: формування і збереження.

1) *Індивідуальна пам'ять і місця індивідуальної пам'яті у Львові.* Дослідження проводилось у формі опитування в такій послідовності: виділення місця, пов'язаного з особистими подіями (пам'яттю) в житті конкретних людей; стислий опис події, пов'язаної з цим місцем; аналіз архітектурної ситуації конкретного місця; з'ясування, чи архітектура вплинула на місце події та саму подію; здійснення оцінки змін в архітектурі конкретного місця в пізніші періоди, і з'ясування, як зміни вплинули на відображення події в пам'яті опитуваного. До опитування були залучені студенти Інституту архітектури та дизайну НУ «Львівська політехніка» при викладанні предмету «Соціальні комунікації в архітектурі громадських об'єктів та громадського простору», а також інші особи за аналогічною схемою. Питання стосувалися емоційних і індивідуальних подій, і це пояснює причину, чому респонденти неохоче йшли на контакт із опитувальниками – малознайомими людьми.

До уваги брались: вік опитуваних, стать, вид діяльності, час проживання у місті тощо. Якщо людина описувала пам'ятне для себе місце і подію зі свого життя в минулому, особлива увага приділялась аналізу її ставлення до змін місця та оцінки їх впливу на пам'ять. Загалом було опитано приблизно 200 осіб.

Місця, які виявились пам'ятними і пов'язані з особистими подіями мешканців, надзвичайно різноманітні — і окремі будівлі, і простори: книгарня «Дружба» біля фонтану на вул. Міцкевича та місця передплатних видань; фонтан «Лебеді» і сам Стрийський парк; пивний бар і Парк культури і відпочинку ім. Б.Хмельницького; місця відвідин Папи Івана Павла II Львова; території студентських гуртожитків тощо. Серед сучасної молоді значна частина пам'ятних місць пов'язана з новими торговельно-розважальними центрами. Загалом було отримано понад 150 емоційних описів подій і місць індивідуальної пам'яті та сприйняття архітектури. Загалом майже 80% опитувань стосувалися опису позитивних подій і аналогічних емоцій, решта — події, пов'язані з негативом (у т.ч. психологічними травмами). Абсолютна більшість опитаних пов'язує індивідуальну пам'ять з місцем події, основні з яких відбулися в історичному середовищі міста. З подій, які відбулись поза історичним центром, слід виділити візити визначних особистостей, зокрема Папи Римського Івана Павла II до Львова (2001 р.).

Узагальнення місць індивідуальної пам'яті вказує на їх прив'язку до громадського простору міста та його складових (Стрийський парк, проспект Свободи, площа Ринок, Високий Замок тощо). Громадські простори міста в контексті індивідуальної пам'яті мешканців розділені нами в п'ять груп: історичного центру; рекреаційний (парки, сквери); комунікаційний (бульвари, шляхи, вокзали, площі); центральний простір районів багатоповерхової забудови (за місцем проживання); простір нових торговельних і розважальних центрів.

2) *Колективна пам'ять як узагальнення описів і оцінок місць індивідуальної пам'яті.* Зазначимо, що колективною є пам'ять групи людей, об'єднаних загальними ідеями, інтересами; включає узагальнені думки кожної окремої людини. Будучи синтезом комунікативної й культурної пам'яті, головна ознака яких полягає в поєднанні минулого з сучасним, ця пам'ять служить фундаментом формування громадського суспільства і творить культурну спадщину. Колективна пам'ять — це спосіб збереження соціально значущої інформації, без чого неможливе

існування суспільства, соціальних груп, окремих індивідуумів, які творять суспільство. Вона не завжди збігається з історією й може бути відмінною від історичних фактів. Після систематизації місць колективної пам'яті проводилось виділення найбільш пам'ятних просторів у місті. Ці місця запам'ятались участю й спостереженням за діями, які проводились (фестивалі, форум книги, зустрічі з цікавими особистостями тощо).

Під час дослідження робились певні узагальнення місць пам'яті. Так, на проспекті Свободи в усі часи відбуваються групові події і заходи: збираються шахісти, малюють шаржі художники, проходять дискусії, імпровізовані виступи любителів хорового співу тощо. Водночас це місце, яке віддзеркалює найвагоміші віхи життя громади, — мітинги, патріотичні заходи, святкування пам'ятних подій у житті міста. У концепті «колективна пам'ять», яка часто уособлюється з «історичною», фокусуються всі модуси часу: минуле, теперішнє, майбутнє. Автори стоять на позиції розрізнення колективної (пам'ятні місця, ритуали, фольклор тощо) й історичної пам'яті.

3) *Історична пам'ять Львова*. Історичну пам'ять формує колективна пам'ять, виражаючи суспільне уявлення про минуле, коли суспільство виробляє узагальнений стереотип ставлення до історичних подій, персонажів; фундамент для формування майбутнього. Львів, маючи природний елемент структури міста (гору Високий Замок), що разом із районом Підзамче ще в XII ст. становили високорозвинуте міське поселення, виступає носієм пам'яті міських подій і процесів, пов'язаних зі зміною основних історико-політичних, соціально-економічних та інших умов. Дослідження місць історичної пам'яті, яке проводили автори, залишається надійним методом отримання об'єктивної інформації та обґрунтованості пропозицій. Практична сторона визначення історико-архітектурної спадщини показала, що класифікація пам'яток, виходячи з їх історико-мистецької цінності, має опосередковане значення для соціуму. Пам'ятки архітектури національного чи місцевого значення, включені в сучасне життя, виконують функції музеїв, туристичних центрів, закладів відпочинку. Тобто йдеться не лише про історико-культурні цінності, які користуються популярністю, а й про місцерозташування та сучасне функціональне їх використання.

Урахування пам'яті міста в обґрунтуванні проектних рішень. У результаті

проведених досліджень авторами виділено певні аспекти: 1) пам'ять дисциплінує аналіз, розкриває шляхи й засоби її збереження, розвитку та використання; 2) цілі зі збереження й використання пам'яті в розвитку міст можна поділити на стратегічні, тактичні, оперативні; 3) зберігаються методичні труднощі скерування пам'яті міста на його майбутнє. Підтверджено, що людина стає продуктивним елементом і співавтором творення просторів і місць, а поведінку користувача доцільно розглядати як відкриту інваріанту. Зміни сьогодення означають, що мешканці міст повертають «своє місце в просторі», відходять від упередженої ідеї фіксованого простору й суспільного життя, обмеженого місцем проживання й громадським життям у центральній частині. Визначеність і потенціал просторів пам'яті створюють додаткові умови для обґрунтування проектних рішень, де емоції й нематеріальне можуть бути важливішими від ресурсних характеристик.

Різновекторність пам'яті історичної та неоднорідність індивідуальної не дозволяє одночасно відобразити їх у середовищі міста. В сучасний період «всездозволеності» в суспільстві домінують концепції толерантності, які дуже часто бувають або шкідливими, або й отруйними (концепції постнаціонального етапу розвитку соціуму, нового космополітизму й «позаєтнічності» посилюють деградуючі процеси глобалізації світу). Професійна ж спільнота під тиском «матеріально стурбованих» інвесторів інтенсивно продукує вигідну для себе безлику типову забудову (в багатьох випадках еліти зводять місцеву історію й культуру до власного наративу через комодифікацію колективних спогадів). Водночас передбачити в середовищі міста простір для увіковічення індивідуальної пам'яті кожного (упродовж 1991–2004 рр. у Львові було встановлено 69 нових меморіальних дощок) просто неможливо: історична пам'ять мешканців перебуває під штучно роздмухуваним тиском політичних груп, а «регіоналістський» підхід і місцевий патріотизм роблять руйнівний вклад у спроби побудови справді ефективної національної ідентичності.

Врахувати «думку кожного», надати слово й дати можливість дискусіям щодо неоднорідності минулого, сприяти пошуку зрілої істини та формуванню адекватного майбутнього можливо на шляху доданої й віртуальної реальності. В цьому напрямі зроблено перші неспівмірні кроки: в історичній частині міста спостерігаємо інструменти

«входу» в віртуальне середовище. Зазначимо, це: дієвий спосіб вирішення проблем, зумовлених багатокультурністю міста, зі збереженням цілісності архітектурного ансамблю; спосіб дізнатися реципієнту зручною мовою історичні факти та їх інтерпретацію сучасниками; спосіб включення до контексту середовища яскравих фрагментів індивідуальної пам'яті. Інформаційні технології при їх грамотному застосуванні можуть стати могутнім інструментом, який багатогранно розкриє «координати» пам'яті в просторі міста. Потрібне лише бажання ними скористатися.

Висновки. Почуття пам'яті в місті виникає на тлі прожитого протягом певного періоду як взаємодія параметрів, які мають важливе значення для мешканців. У дослідженні зроблена спроба інтегрувати людину й місце, в якому людина може жити гармонійно, з пам'яттю середовища. Існує розділення понять і елементів на простір, час і порядок, структура, місце. Використовуючи суб'єктивний психологічний образ міста і місце життєдіяльності людини, створюються умови для обґрунтування нового підходу до формування значущих місць та «пам'яті міста». Сьогодні, щоб знайти і створити дух місця, урбаніст, архітектор і дизайнер повинні враховувати множину нових явищ, які служать основою творення архітектури зі значенням. Розуміння духу пам'яті міста й місця допоможе зберегти й використати історичне середовище, а також творити нове без шкоди для довкілля й людини.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Киридон А.М. Етос пам'яті. Національна та історична пам'ять. К.: Пріоритети. 2012. Вип.2. С. 378–401.
3. Набок С. Простір і пам'ять: на перехрестях контекстів // Наукові записки. К.: ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України. 2017. Вип. 5–6 (91–92). С. 244–253.
4. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Рєпа. К.: Кліо, 2014. 272 с.
5. Соломіна І.Ю. Влияние социальной памяти города на формирование туристского пространства Самары // Аспирантский вестник Поволжья. 2013. № 3–4. С. 61–67.
6. Тимохін В. Проблеми і принципи реконструкції сучасного міського середовища // Досвід та перспективи розвитку міст України. К.: Діпромісто, 2014. Вип. 26. С. 15–25.

7. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Новое изд-во, 2007. 348 с.

8. Черкес Б. С., Юрик Я.М. Ідентичність та пам'ять у міському середовищі // Вісник «Львівської політехніки», 2014. С 35–39. URL: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/25295/1/7-35-39.pdf> (дата звернення 05.02.2021).

9. Hutton P.H. Memory Phenomenon in Contemporary Historical Writing; How Interest in Memory has Influenced our Understanding of History. New York: Palgrave Macmillan, 2016. URL: <https://www.palgrave.com/gp/book/9781137494641> (дата звернення 26.01.2021).

10. Verdery K. The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change. New York: Columbia University Press, 1999. 185 p.

References

1. Assman, A. (2012). Spaces of memory. Forms of transformation of cultural memory. K.: Nika-Center [in Ukrainian].
2. Kiridon, A.M. (2012). Ethos of memory. National and historical memory. K.: Priorities, 2, 378–401 [in Ukrainian].
3. Nabok, S. (2017). Space and memory: at the intersection of contexts. Proceedings. K.: IPIEND them. IF Kuras NAS of Ukraine, 5-6, 244-253 [in Ukrainian].
4. Nora, P. (2014). Present, nation, memory. (A. Turnip, Trans). K.: Clio [in Ukrainian].
5. Solomina, I.Yu. (2013). The influence of the city's social memory on the formation of the tourist space of Samara. Postgraduate Herald of the Volga Region, 3-4, 61-67 [in Russian].
6. Timokhin, V. (2014). Problems and principles of reconstruction of the modern urban environment. Experience and prospects of development of cities of Ukraine. K.: Dipromisto, 26, 15–25 [in Ukrainian].
7. Halbwax, M. (2007). Social framework of memory, (S. Zenkin, Trans). M.: Novoe izd-vo. Retrieved from <http://esimde.org/archives/846> [in Russian].
8. Cerkes, B.S., & Yurik, Ya.M. (2014). Identity and memory in an urban environment. Bulletin of Lviv Polytechnic, 35-39. Retrieved from <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/25295/1/7-35-39.pdf> [in Ukrainian].
9. Hutton, Patrick H. (2016). Memory Phenomenon in Contemporary Historical Writing; How Interest in Memory has Influenced our Understanding of History. New York: Palgrave Macmillan. Retrieved from <https://www.palgrave.com/gp/book/9781137494641> [in English].
10. Verdery, K. (1999). The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change. New York: Columbia University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2021
Отримано після доопрацювання 04.03.2021
Прийнято до друку 11.03.2021

Цитування:

Мельник О. Я., Штець Ю. В. Художньо-композиційні особливості книжкової графіки Г. Нарбута та можливості їх інтерпретації у сучасному графічному дизайні. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 104-108.

Mel'nyk O., Shtets Ju. (2021). Artistic and compositional features of G. Narbut's book graphics and possibilities of their interpretation in modern graphic design. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 104-108 [in Ukrainian].

Мельник Оксана Ярославівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>
o.melnyk@hotmail.com

Штець Юлія Вікторівна,

студентка кафедри дизайну та основ
архітектури Національного університету
«Львівська політехніка»
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2557-6714>
yuliia.shtets.dz.2018@lpnu.ua

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ Г. НАРБУТА ТА МОЖЛИВОСТІ ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Метою роботи є узагальнення та систематизація композиційних та образотворчих особливостей книжкової графіки Г. Нарбута та пошук шляхів їх інтерпретації у сучасному графічному дизайні. **Методологія** дослідження представлена загальнонауковими та спеціальними методами. При вивченні літератури та емпіричного матеріалу базовими стали методи аналізу і синтезу, порівняльний, системний та емпіричний методи. Для виявлення образно-змістових характеристик графічних творів Г. Нарбута та їх впливу на сучасний дизайн використано порівняльний, композиційний, візуально-графічний та описовий методи. **Наукова новизна** роботи полягає у комплексному аналізі графічних творів Г. Нарбута, вияві особливостей їх графічно-композиційних вирішень та визначенні принципів їх інтерпретації у сучасній дизайнерській практиці. **Висновки.** Виявлено, що сьогодні, у контексті формування національної моделі українського графічного дизайну, творчість Г. Нарбута потребує не копіювання, а ретельного переосмислення. Вивчення досвіду художника, систематизація та узагальнення характерних особливостей його графічних робіт відкриває перспективу розвитку та інтерпретації їх у творах дизайнерів ХХІ ст. Алгоритмом такої інтерпретації є цілісний підхід до композиції та загального дизайну; переосмислення форми з точки зору традиційного мистецтва; синтез геометричного розрахунку та складного художнього образу; контрастність між головними та другорядними елементами; ритмічні повтори; акцент на вертикальній осі симетрії та авторська подача, відповідна запитам сьогодення.

Ключові слова: Г. Нарбут, книжкова графіка, інтерпретація, образ, композиція, графічний дизайн.

Mel'nyk Oksana, Ph.D., associate professor of Department of Design and Architecture Basics. Lviv Polytechnic National University; Shtets Julija, student of Department of Design and Architecture Basics. Lviv Polytechnic National University

Artistic and compositional features of G. Narbut's book graphics and possibilities of their interpretation in modern graphic design

The purpose of the article is to generalize and systematize the graphic and compositional parameters of G. Narbut's book graphics and to find ways of their interpretation in modern graphic design. **The methodology** of the research is represented by general scientific and special methods. Analysis, synthesis, comparative, systemic, and empirical methods have become basic in the study of literature and empirical material. Comparative, compositional, visual-graphic, and descriptive methods were used to identify the figurative and semantic characteristics of G. Narbut's graphic works and their influence on modern design. **The scientific novelty** of the work lies in the complex analysis of G. Narbut's graphic works, revealing the peculiarities of their graphic-compositional solutions and determining the principles of their interpretation in modern design practice. **Conclusions.** It is revealed that in the context of the formation of the national model of Ukrainian graphic design today, the work of G. Narbut needs not copying, but careful rethinking. The study, systematization, and generalization of the artist's experience open the prospect of development and interpretation in the works of designers of the XXI century. The algorithm of such interpretation is a holistic approach to design and composition; rethinking form from the point of view of traditional art; synthesis of geometric calculation and complex artistic image; the contrast between primary and secondary elements; rhythmic

repetitions; emphasis on the vertical axis of symmetry and the author's presentation, corresponding to the demands of today.

Key words: G. Narbut, book graphics, interpretation, image, composition, graphic design.

Актуальність теми дослідження. Однією з тенденцій, притаманних епосі постмодернізму є пошук візуальних форм із зверненням до культурних надбань минулого. Ємним та багатим джерелом для переосмислення та інтерпретації у сучасному графічному дизайні є творча спадщина Г. Нарбута, що у 20-х рр. ХХ ст. мала суттєвий вплив на пошук «національної форми» українського мистецтва та визначила шлях розвитку української книжкової графіки на ціле ХХ ст. Графічна спадщина Г. Нарбута, маючи широку палітру графічних, композиційних, формотворчих, стильових, образних та технічних засобів потребує як наукової оцінки з точки зору сучасного її переосмислення, так і пошуку та систематизації шляхів її використання. Актуальність теми визначається відсутністю узагальнених наукових праць, у яких комплексно висвітлено питання використання ідей Г. Нарбута у сучасному українському графічному дизайні; потребою пошуку шляхів та закономірностей інтерпретації мотивів творів Нарбута у сучасних носіях візуальної комунікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом ХХ ст. творчість Г. Нарбута була об'єктом інтересу багатьох науковців. Ще на початку минулого століття його діяльність висвітлювали провідні науковці того часу. Особливо є цінними розвідки С. Таранушенка «Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута», де автор аналізує графіку Г. Нарбута та шукає історичні відповідники композиційним та графічним знахідкам художника [6], а також Е. Голлербаха, присвячена книжковій обкладинці майстра [3]. Прицільно творчу біографію Г. Нарбута вивчали П. Білецький, С. Білокінь [1; 2]. Цінними є дослідження останніх десятиліть, зокрема, ґрунтовні праці у сфері українського графічного мистецтва О. Лагутенко, де розглядається творчість Г. Нарбута, аналізуються твори та визначається його роль у формуванні української графічної школи [4; 5]. Окремі твори розглядає М. Філевич [7]. Водночас, питання інтерпретації мотивів творчості видатного графіка та його школи у контексті розвитку сучасного українського графічного дизайну досі не вивчене та потребує суттєвої уваги з боку дослідників.

Метою дослідження є узагальнення та

систематизація основних образотворчих та композиційних параметрів книжкової графіки Георгія Нарбута та пошук шляхів їх інтерпретації у сучасному графічному дизайні.

Виклад основного матеріалу. Георгій Нарбут (1888-1920) – представник національної культурно-мистецької еліти початку минулого століття та художник графік, творчість якого сформувала світогляд цілого покоління українських митців ХХ ст. [4, 12]. Він був реформатором книжкової справи з чіткою національно спрямованою творчою програмою, а його художній метод та підхід до роботи з книжковою графікою потребує переосмислення, особливо сьогодні, коли графічний дизайн стирає кордони та візуально уніфікується, втрачаючи національну приналежність. Систематизація та композиційний аналіз графічних робіт Г. Нарбута дозволить сформувати певний алгоритм для інтерпретації та розвитку його ідей у сучасних носіях візуальної комунікації. Оскільки, метою нашого дослідження є узагальнення та систематизація основних графічних та композиційних параметрів книжкової графіки Г. Нарбута, основним джерелом аналізу для нас виступить книжково-журнальна обкладинка у його виконанні. Формально-образний аналіз окремих обкладинок зустрічаємо у публікаціях О. Лагутенко; ілюстрації української абетки досліджував М. Філевич [4; 7]. Але загальна цілісна композиційна модель досі не розроблена, відтак, нами було здійснено аналіз цілої низки обкладинок різних періодів творчості художника та сформовано типологічні ряди за наступними композиційними параметрами:

1. Двовимірні площинні композиції (обкладинки до книг «Соловей», «Алілуя», журнал «Зорі»);
2. Тривимірні площинні композиції (обкладинки журналів «Мистецтво», «Солнце труда», «Наше минуле»);
3. Об'ємно-просторові композиції (обкладинки до книг «Война грибов», «Мизгирь»);
4. Композиції-портали або графічні паспорти («Українська абетка» (1919), журнал «Мистецтво» (1919));
5. Відкриті декоративні рапортні композиції (обкладинки «Игрушки», «Гербы гетманов Малороссии», журналу «Зорі»);

6. Сюжетні розповідні композиції («Мизгирь», «Война грибов», «Как миши ката хоронили»);

7. Сюжетні знакові композиції (обкладинки та заставки до журналу «Мистецтво»).

Часто композиції обкладинок містять ознаки кожної з груп. Двовимірна площинна композиція характеризується тим, що простір ігнорується, підкреслюється площинність графічних елементів, об'єм нівелюється як у формі так і в світлотіні. В основі композиційної мови таких обкладинок – площинний характер тонових і колірних контрастів частин та елементів, а також ліній і фактур, що утворюють зображення. Такі ознаки притаманні, наприклад, обкладинці книги «Соловей». Рапортний паттерн та силуетна графіка створюють контрастну цілісну, майже знакову двовимірну композицію з чітким образним наповненням.

На відміну від попередньої групи праць, роботи з тривимірною площинною композицією характеризується тим, що попри цілковито площинне трактування форм, на тлі композиції за принципом театральних куліс передається простір. Серед обкладинок цієї групи – журнали «Мистецтво», «Солнце труда», «Наше минуле».

В основі об'ємно-просторових композицій лежить чітка сюжетність та концептуальна ідея. Це, зазвичай обкладинки петербурзького періоду, зокрема, «Война грибов», «Мизгирь» де, попри стилізоване площинне трактування образів та предметів, існує загальна просторова ситуація. Фігури не поєднуються в «яруси» як у попередній групі, а вільно розташовуються на площині.

Особливо характерною для творчості Г. Нарбута є замкнена композиційна будова обкладинки, визначена нами як композиція-портал або графічний паспорт. Площина графічної роботи, оточена рамковим мотивом, який ніби перериває рух та обмежує розвиток сюжету в просторі – такий характер мають обкладинки до книг Г. Лукомського «Малороссийский гербовник», В. Нарбута «Алілуя», «Українська абетка», журнали «Мистецтво». Варто відмітити багатоманіття стилістичних та образотворчих прийомів при створенні обкладинок цієї групи: від цілком статичних площинних і дуже декоративних зображень, до динамічних, експресивних модерних форм.

Відкриті композиції або декоративні рапортні композиції в обкладинках Нарбута зустрічаються рідше. Частіше, це орнаментальні мотиви, що витонченим ритмом

вкривають площу обкладинки, слугуючи тлом для графічних паспортів чи типографічних елементів. Такими є обкладинки до книг «Соловей», «Ігрушки», «Гербы гетманов Малороссии», журналу «Зорі». Характерно, що джерелом для інтерпретації для цих обкладинок є вибійка, тканина, вишивка, народний розпис.

Сюжетні розповідні композиції найчастіше зустрічаються в обкладинках Г. Нарбута петербурзького періоду («Мизгирь», «Война грибов», «Как миши ката хоронили» тощо). Практично всі обкладинки, створені до дитячих книжок, а також елементи внутрішньої структури (ілюстрації, заставки) мають цілком конкретну сюжетну ситуацію, трактовану максимально «читабельно». Такий підхід є зрозумілим, з огляду на читацьку аудиторію.

До сюжетних знакових композицій можемо віднести усі обкладинки та заставки до журналу «Мистецтво», аркуші до абетки. Попри наявність сюжету, графічний аркуш прочитується індексально, як система символів та знаків. Фактично, кожен елемент твору, попри загальну підпорядкованість сюжету, має власне символічне значення та допомагає максимально охопити суть зображення.

Осмыслити принципи творення зображення в творах Нарбута буде доцільно на прикладі обкладинки, графічна та пластична мова, а також композиційні параметри якої є практично універсальними для робіт Г. Нарбута – це обкладинка до журналу «Мистецтво», 1920, №1. Дану обкладинку (і загалом більшість графічних творів Г. Нарбута) можна проаналізувати за наступними параметрами:

1. Переосмислення форми з точки зору традиційного (декоративно-ужиткового) мистецтва;
2. Синтез геометричного розрахунку та живописного зображення;
3. Контраст головних та другорядних деталей;
4. Ритмічні повтори;
5. Акцентування вертикальної осі симетрії (в т.ч. в асиметричних композиціях).

Отже, перший підхід переосмислення форми з точки зору традиційного (декоративно-ужиткового) мистецтва для Нарбута був принциповим. Практично всі роботи з точки зору формотворення, образності тяжіють до візуального образу творів народного мистецтва. Нарбут захоплювався українським народним мистецтвом, старовинною гравюрою, геральдикой, дитячою іграшкою, бароковими

та класичними архітектурними елементами соборів, старовинних палаців та панських садиб, козацькою тематикою [6, 89-94]. Особливу роль відіграють у його ілюстраціях характерні для України мотиви творів ужиткового мистецтва – тканини, розписи, кераміка [6, 100]. На обкладинці, запропонованій до аналізу, фактично кожна лінія та образ мають ознаки національного мистецтва. Традиційний мотив – стилізований виноград доповнює композицію аркуша. Ритмічне повторення цих трикутників створює ефект повноцінного національного орнаменту. Таким чином бачимо яскравий приклад поєднання національного колориту з актуальними тогочасними графічними тенденціями.

Синтез геометричного розрахунку та живописного зображення є також характерною рисою нарбутівської графіки. Цей підхід є простим та ефективним засобом формування особливої пластики в структурі обкладинки, коли прості геометричні фігури-символи та загальна геометрія композиційної площини поєднуються зі складними криволінійними фактурними елементами (наприклад стилізовані дерева, квіти, одяг). Аналізуючи обкладинку журналу «Мистецтво» ми бачимо промовисте поєднання геометризму (трикутник по центру, чотири кола симетрично до нього) та цілком живописне (у сенсі трактування образу) їх графічне наповнення – гнучка пластика ліній, динамічна структура, вібрує тло.

Контраст головних і другорядних деталей – також важлива складова графіки Нарбута. Фактично саме контраст дозволяє створювати напругу та експресію в аркушах, притягує погляд до найголовнішого в композиції. У аналізованій нами роботі контраст є основою композиції: контраст великої маси центрального трикутника до дрібних трикутників у наповненні; контраст графічного трактування симетричних кіл, що створюють неповторну ілюзію руху та динаміки: рух ластівок-плям справа та рух у протилежному напрямку променів-ліній сонця зліва; аскетична лінія-серп зліва та напружена декоративна пляма калини справа. Важливим є також контраст чорного та білого (важливий прийом графіків модерну), великих та малих форм, діагоналей та еліпсів.

Ритмічні повтори є неодмінним атрибутом робіт Нарбута. Вони не лише є ознакою нового «модерного» мистецтва, адже підкреслюють декоративність аркуша, уподібнюють його до синтетичного твору народного мистецтва. У аналізованій нами

обкладинці ритмічні повтори є максимально ефективними. Ритм у русі пташок, у променях сонця, у чорно-білих трикутниках, у ягодах калини, у формалізованих складках на одязі створюють вібруючу, але дуже графічну символічну поверхню.

Практично у всіх роботах Нарбута акцентується вертикальна вісь симетрії. Такий прийом має чітку артикуляцію, та підкреслює експресивну мову графічних елементів. Можливо, тяжіння митця до вертикалі, що стабілізує динамічну композицію пояснюються тією неспокійною епохою постійних змін, воєн та розрухи, тому автор і прагнув стабільності хоча б у своїх творах. Вісь завжди підтримується важкою симетричною шапкою шрифту, та збалансованою динамікою всередині композиції.

Як бачимо, роботи Нарбута маючи широку палітру графічних та композиційних засобів, водночас, вкладаються у чітку аналітичну структуру та формують ємне підґрунтя для творчого переосмислення сьогоденні. Важливим аспектом такого переосмислення є потреба формування національної моделі графічного дизайну в Україні. Унікальність української культури, багатство пластичних та художніх форм у народному декоративно-ужитковому мистецтві сприяють та спонукають до залучення їх у якості джерел при створенні сучасних візуальних форм. Нарбут показав методи використання цих народних надбань та творчий підхід, який допоможе уникнути в роботі чистого етнографізму. Переосмислення глибинних засад елементів народної творчості, апелювання до їх синтетизму та ретрансляція через цілком модерні візуальні форми сучасності – такі ключові моменти визначають нарбутівські канони у графічному дизайні.

Сьогодні, певними стереотипами звернення до традицій нарбутівської школи у графічному дизайні (рекламі, поліграфічній продукції, елементах візуальної ідентифікації тощо) вважаємо: пряме запозичення чи мінімальну інтерпретацію мотиву стилізованого винограду – паттерну з чорно-білих трикутників, що є одним з візуальних «брендів» Нарбута; пряме використання типографічних знахідок Г. Нарбута та фрагментів образних і декоративних композицій; застосування динамічної барокової орнаментики. Ці ознаки часто можна зустріти як у книжково-журнальному дизайні, так і у елементах корпоративної ідентифікації різноманітних організацій. Звичайно, такі прямі запозичення не

відповідають завданням сучасності як і не відповідають самому творчому методу Г. Нарбута – не копіювання, а переосмислення та відповідна сьогоденню авторська подача інтерпретованих мотивів.

На нашу думку, звертаючись до мистецького досвіду Г. Нарбута, сучасні дизайнери мають змогу інтерпретувати нарбутівські мотиви через новітню форму візуального повідомлення за наступними параметрами:

- переосмислення форми з точки зору традиційного (декоративно-ужиткового) мистецтва з використанням палітри найсучасніших засобів (у тому числі можливостей цифрового мистецтва);

- синтез в одній композиційній площині геометричного розрахунку та складного художнього образу, що дозволить відійти від уніфікованості та, водночас, надасть композиції візуальної стабільності та графічності;

- загострення контрасту між головними та другорядними деталями;

- використання ритмічних повторів; акцент на вертикальній осі симетрії (у тому числі в асиметричних композиціях),

- пошук вираження динаміки у симетричній композиції.

Такі підходи, на нашу думку, при всій багатовекторності сучасних технічних та візуально-образних можливостей графічного дизайну, допоможуть сформувати певну методику роботи над об'єктами візуальної комунікації.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі графічних творів Георгія Нарбута, вияві особливостей їх образно-композиційних вирішень та визначенні принципів їх інтерпретації у сучасній дизайнерській практиці.

Висновки. Виявлено, що сьогодні у контексті формування унікального образу українського графічного дизайну, творчість Г. Нарбута потребує не копіювання, а ретельного переосмислення. Вивчення, систематизація та узагальнення досвіду митця відкриває перспективу розвитку та інтерпретації у творах українських дизайнерів ХХІ ст. Алгоритмом такої інтерпретації є цілісний підхід до дизайну та композиції; переосмислення форми з точки зору традиційного мистецтва; синтез геометричного розрахунку та складного художнього образу; контрастність між головними та другорядними елементами; ритмічні повтори; акцент на вертикальній осі симетрії та новітня авторська подача, відповідна запитам сьогодення.

Доведено, що роботи Г. Нарбута мають багатоманітну джерельну базу та широку палітру виражальних та композиційних засобів, що, водночас, вкладаються у чітку аналітичну структуру та є методично сформованою базою для інтерпретації сучасними майстрами. Подальше ретельне вивчення, систематизація та узагальнення творчого досвіду митця матиме позитивну перспективу розвитку у творах українських дизайнерів ХХІ ст.

Література

1. Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут: [художник - график]. Ленинград : Искусство, 1985. 238 с.
2. Белоконь С. Георгий Нарбут. Москва : Искусство, 1977. №2. С. 62–67.
3. Голлербах Е. Нарбут як майстер обгортки. Бібліологічні вісті. 1926. №3. С. 36 – 41.
4. Лагутенко О. Українська книжкова та журнальна обкладинка. Київ : Політехніка. 2005. 154 с.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Таранушенко С. Мотиви старого українського мистецтва в творах Нарбута. Студії мистецтвознавчі. 2016. № 2. С. 88-106
7. Філевич М. Українська абетка Георгія Нарбута. Народнознавчі зошити. № 6 (144), 2018. С. 1505-1527

References

1. Beletskiy, P. (1985). Georgiy Ivanovich Narbut: [artist - graphic artist]. Leningrad : Iskustvo [in Russian].
2. Belokon, S. (1977). Georgiy Narbut. Moskva : Iskustvo, №2 [in Russian].
3. Gollerbax E. (1926). Narbut as a master of the book cover. Bibliologichni visti. № 3 [in Ukrainian].
4. Lagutenko, O. (2005). Ukrainian book and magazine cover. Ky`yiv : Politehnika [in Ukrainian].
5. Lagutenko, O. (2006). Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century. Ky`yiv : Grani-T [in Ukrainian].
6. Taranushenko, S. (2016). Motives of old Ukrainian art in the works of Narbut. Studiyyi my`stecztvoznachchi. 2016. № 2 [in Ukrainian].
7. Filevy`ch, M. (2018). Ukrainian alphabet by Georgy Narbut. Narodoznavchi zoshy`ty`. № 6 (144) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2021

Отримано після доопрацювання 10.03.2021

Прийнято до друку 16.03.2021

УДК 74.01/09

Цитування:

Чуєва О. В. Орнаментальні мотиви в сучасній пакувальній продукції України. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 109-112.

Чуєва Оксана Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри графічного дизайну

Київського національного університету

культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1877-5010>

aksanas@gmail.com

Chuiyeva O. (2021). Ornamental motives in the modern packing products of Ukraine. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 109-112 [in Ukrainian].

ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ В СУЧАСНІЙ ПАКУВАЛЬНІЙ ПРОДУКЦІЇ УКРАЇНИ

Мета дослідження. В дослідженні проаналізовано трансформації традиційних українських орнаментальних мотивів та декоративно-символічних зображень стосовно використання їх в дизайні пакувальної продукції; відслідковано, як звернення дизайнерів до усталених орнаментальних форм та декоративно-символічних зображень надають виразності графічним рішенням в дизайні пакування. **Методологія** дослідження передбачає використання аналітичного методу для аналізу сучасного стану проблеми; методи систематизації, порівняння та узагальнення допомагають розкривати особливості використання орнаментальних мотивів у пакуванні товарів в різних споживчих сегментах. **Наукова новизна** полягає у визначенні необхідності поєднання творчого та наукових підходів для дбайливого/обережного пристосування чи адаптації традиційної української орнаментики в дизайні пакувальної продукції; у формуванні новітнього/оновленого бачення не тільки усталених орнаментальних мотивів, а й сміливих і несподіваних рішень та трансформацій, наповнених новим змістовим контентом. **Висновки.** На основі аналізу зразків пакувальної продукції в дизайні якої використовуються орнаментальні мотиви декоративно-символічні зображення ми дійшли висновку, що сучасні доробки дизайнерів-графіків демонструють не тільки усталену прихильність до прямого застосування автентичних орнаментальних мотивів, а й на практиці застосовують несподівані рішення та трансформації що привносять оновлення у сприйняття традиційних орнаментально-декоративних рішень.

Ключові слова: дизайн пакування, орнаментальні мотиви, графічні рішення.

Chuiyeva Oksana, Ph.D. in Art Studies, Lecturer of the Department of Graphic Design Kyiv National University of Culture and Arts

Ornamental motives in the modern packing products of Ukraine

The purpose of the article. The research analyzes the transformations of traditional Ukrainian ornamental motifs and decorative and symbolic images in relation to their use in the design of modern packaging products; It was observed that the appeal of designers to established ornamental forms and decorative-symbolic images gives expressiveness to graphic solutions in the design of the packaging. The article emphasizes the possibility of using the established ornamental motifs in the contemporary design activity of graphic designers for qualitative design-development only if the project activity combines a creative approach based on thorough research on the background of an extremely limited palette and surface-already-existing work of ornamental heritage. **The methodology** of the study is to apply a systematic approach that helps to reveal the peculiarities of the use of ornamental motifs in the packaging of goods in different consumer segments. **The scientific novelty** consists in determining the necessity of combining creative and scientific approaches for careful/careful adaptation or adaptation of traditional Ukrainian ornamentation in the design of packaging products; in shaping the latest / renewed vision of not only established ornamental motifs but also bold, unexpected decisions and creative transformations filled with new content. **Conclusions.** Based on the analysis of samples of packaging products in the design of which we use ornamental motifs and decorative and symbolic images, we have come to the conclusion that modern revisions of graphic designers demonstrate not only the commitment to direct application of authentic ornamental motifs and the use of already well-established and acquaintance consumers of motifs from Ukrainian ornamentation, and application in practical developments of unexpected decisions and transformation, which in turn adds not only an update to the perception of traditional ornamental and decorative solutions, but also to attract yet untapped segment of consumers. Thanks to the popularization of Ukrainian ornament with the help of packaging design, graphic design projects also play the role of researcher and educator for a wide range of consumers of packaged goods in different consumer segments.

Key words: packaging design, packaging products, ornamental motifs, decorative and symbolic images.

Актуальність теми дослідження. Вивчення української орнаментальної культури сьогодні є актуальним не тільки з точки зору пізнання власної культурної спадщини, а й формування новітнього/оновленого бачення не тільки усталених орнаментальних мотивів, а й сміливих і несподіваних рішень та трансформації, наповнених новим змістовим контентом. Тема наукових розвідок щодо орнаментики в пакувальній продукції відображена вкрай побіжно, здебільш в публіцистичних статтях та презентаціях. Тому опрацювання означеної проблеми є вкрай своєчасним на тлі розвитку пакувального ринку країни та просування здобутків спадщини через споживчі пакування.

Аналіз досліджень і публікацій. Орнаментальна спадщина висвітлена в роботах багатьох дослідників орнаментики та символіки українського мистецтва. Особливу увагу для вивчення мають наукові роботи таких науковців як М. Селівчов [5], Т. Кара-Васильєва [3] в яких докладно розібрані складові та символи українського орнаменту. В публікаціях А. Дубрівної [2], Н. Сбітнєвої [4], Т. Божко [1] розглядаються окремі здобутки та імплікації орнаментальної та символічної спадщини які використовуються в дизайні пакувальної продукції. Подальшого розгляду потребує саме сучасна українська упаковка як активний засіб комунікації.

Мета роботи: прослідкувати як звернення дизайнерів до усталених орнаментальних форм та декоративно-символічних зображень надають виразність графічним рішенням в дизайні пакувань. Визначити місце трансформацій орнаментальних та декоративно-символічних зображень в сучасних дизайнерських рішеннях та потреби у їх оновленому представленні у пакувальній продукції.

Виклад основного матеріалу. Проблеми використання орнаментальних мотивів і декоративно-символічних зображень в графічних рішеннях дизайну пакувальної продукції, вивчення їх трансформацій та імплікацій на диво скупі висвітлені у наукових роботах, хоча фахівці з семіотики постійно аналізують спадщину попередніх епох. Наукові розвідки стосуються здебільшого етнографічних та етноісторичних досліджень гносеології та семіотики походження орнаментів [2], активно досліджується абстрактне мистецтво України в контексті розвитку символів та складових елементів. За твердженнями дослідниці

А. Дубрівної, накопичений знаковий арсенал є засобом трансляції інформації, хоча і розглядає вона його на прикладах писанкарства [2, 112].

Українські міста накриває хвиля фестивалів яка активно просуває етнічний стиль в музиці, Fashion індустрії, проводяться виставки з декорування інтер'єрів та екстер'єрів в народному стилі. Нажаль, огляд досліджень та публікацій надає підстави вважати, що розгляд орнаменту як графічної складової в проектуванні дизайну пакувань є в край обмеженим і часто торкається лише сегменту сувенірної продукції з суто національним колоритом, зокрема журнал «Упаковка» на своїх сторінках приділяє багато уваги саме сучасному стану дизайну українських пакувань. Численні інтернет-публікації просто передрукуюють розповсюджені висловлювання на кшталт: «орнаментальні мотиви підсилюють емоційний вплив на споживачів», «привертають увагу», «стають легкого впізнаваними» та ін.

Етнокультурні орнаментальні мотиви, використовуватися в промисловій графіці досить часто, але як правило, в процесі роботи над об'єктом проектування виникає потреба в адаптації до вимог сучасної графічної культури, тобто до модних тенденцій. Нажаль, навколо себе, ми бачимо: «... багато прикладів відвертого несмаку, кітчу, безграмотного використання орнаменту, в спробах передати національний колорит мовою графіки. Кінцевий продукт, виконаний безграмотно і бездарно, викликає відторгнення і дисонанс у споживача, а самі орнаментальні мотиви, починають сприйматися нами як примітивні і неприйнятні для естетичного сприйняття сучасної людини» [8, 113-117]. Цей вислів свідчить на користь необхідності знань культурних традицій та особливостей побудови орнаментів в обраному для проектної роботи культурно-етнічному прошарку. З розвитком людства орнаментальні мотиви різних культур «напрацювали» індивідуальні особливості, що в свою чергу ускладнює сприйняття їх іншими людьми других культур [7, 212-216].

Існують різні форми тлумачення значень найдавніших орнаментів, проте всі дослідники сходяться на думці, що вони являють собою якийсь текст, що несе певну інформацію. Широка область застосування, багатолітність і майже необмежена свобода характерні для орнаменту в цілому [3]. Серед дизайнерів немає єдиної думки щодо актуальності

застосування етнокультурних мотивів, включаючи орнамент, в сучасному графічному дизайні. Деякі з них вважають використання архаїчних форм орнаменту, штучним і марним. Адже значення орнаменту, часто виявляється складними або не зрозумілим для сучасної людини. Тому, на їхню думку, не варто «реанімувати» «віджили своє» символи і тим більше привносити їх у сучасну графічну практику [8, 113-117]. Однак проектні пропозиції практикуючих дизайнерів і особливо конкурсні та студентські роботи практично доводять, що можливе успішне інтегрування етнічних орнаментальних мотивів та декоративно-символічних зображень у сучасні проекти.

На превеликий жаль, на полицях наших магазинів ми знайшли вкрай обмежену кількість пакувань в дизайні яких були використані українські етнокультурні орнаментальні та декоративно-символічні мотиви. Розглянуті нами пакування належать до різних товарних груп: це сегмент товарів постійного попиту – продукти, напої, побутові товари та сувенірно-подарункова упаковка. Дизайн пакувань сегменту постійного споживчого попиту можна охарактеризувати, як «скупий» та максимально спрощений. Це майже пряме перенесення орнаментальних мотивів українських вишиванок, рушників та імплікація найвнших народних картинок. Повну протилежність складає група сувенірно-подарункових пакувань. У статті «Упаковка: засіб справити враження» Н. Удріс на прикладах доводить: «...що упаковка — це дійсний засіб справити бажане враження на партнера або клієнта... Головне — знайти правильну відповідність системи знаків і символів» [6, 67-70]. Товари преміум-сегменту мають більшу товарну ціну, тому на виробництво пакувань для них замовники можуть і мають витратити більше коштів. Давно вже не є секретом, що деякі пакування преміум-класу (ювелірні вироби, елітні парфуми та напої) можуть перевищувати вартість пакованого товару.

Більшість підібраних до нашого аналізу існуючих пакувань не є високим дизайнерським продуктом. Як було зазначено вище, дизайн пакувань є або «скупим», тобто спрощеним з використанням кольорографічного мінімалізму, чи навпаки – поверхні пакувальних конструкцій занадто перенавантажені різноманітним набором зображень які іноді навіть не бажано поєднувати в одній проектній розробці. Деякі з них в загальні можна сміливо віднести до

яскравих представників стилю «кітч». Такі проектувальники забувають чи не усвідомлюють, що орнамент з прадавніх часів ніс певну закодовану інформацію. Саме відчуття від сприйняття того чи іншого зображення, закодована в орнаменті інформація може виступити «збудником» для подальших дій, тобто підсилити або навпаки відсторонити споживача від пакованого товару. У. Фадєєва вважає, що свідомість людини практично не бере участь в сприйнятті орнаменту... розташування візерунка підпорядковане певному змісту, немає зайвих елементів, всі форми прості і самодостатні. В результаті, людина не відчуває емоційного навантаження, напруги для отримання інформації... Це є позитивним для психіки та гармонізуючим ефектом впливу орнаменту [7, 212-216].

Не зважаючи на такий вкрай обмежений вибір цікавих пакувань з використанням української орнаментики, маємо архів студентських доробок в яких орнаментальні мотиви та декоративно-символічні зображення цікаво і грамотно імпліковані в сучасні споживчі пакування. В практичних завданнях з проектування пакувань для студентів Київського національного університету культури і мистецтв виставляються вимоги щодо створення виключно авторських розробок, тобто проектування власних нестандартних пакувальних конструкцій та проектування пакувань з обов'язковим використанням стандартизованих конструкцій і дотриманням вимог техніко-технологічного процесу для подальшого впровадження у виробництво. Звичайно ж, авторські пакування, що створюються без дотримання техніко-технологічних вимог виробництва виглядають значно яскравішими, але саме робота зі стандартизованими конструкціями сприяє більшому акцентуванню проектувальника на графічній складовій розробки. Саме орнаментальні мотиви та декоративні композиції мають підкреслити цінність пакованого товару та виокремити його від конкурентів тієї ж товарної групи. Студенти творчо адаптують класичні орнаменти вишиванок, петриківського розпису, народних картинок, витинанок та орнаментальних мотиви створених Ф. Кричевським, опрацьовують творчий доробок М. Примаченко та інших народних майстрів виводячи їх на новий рівень сприйняття пересічними споживачами тим самим підвищуючи їх інтелектуальний рівень та розширюють інформаційне коло навіть на

побутовому рівні. Адже, саме створення та вдосконалення гармонійного інформаційного середовища є основним завданням дизайну взагалі.

Наукова новизна. Обґрунтовано необхідність поєднання творчого та наукових підходів для дбайливого/обережного пристосування чи адаптації традиційної української орнаментики в дизайні пакувальної продукції; формування новітнього/оновленого бачення може відбуватися як на ґрунті усталених орнаментальних мотивів, так і на сміливих та несподіваних рішеннях та трансформаціях, що наповнюють пакувальну продукцію новим змістовим контентом.

Висновки. Тож аналіз напрямку пакувальної продукції в дизайні якої використовуються орнаментальні мотиви декоративно-символічні зображення вбачаємо сьогодні актуальним, тим більше, що сучасні доробки дизайнерів-графіків демонструють не тільки усталену прихильність до прямого застосування автентичних орнаментальних мотивів, а несподівані пропозиції і трансформації що привносять оновлення у сприйняття традиційних орнаментально-декоративних рішень. Застосування українського орнаменту в дизайні пакувань використовується як засіб візуалізації гармонійних, перевірених часом форм, що пов'язують людину з її історичним минулим, нагадують нам про історичні символи які допомагають формувати позитивне ставлення до народного мистецтва і продовжити його історичне трансформування. За фахівцями графічного дизайну закріплюється роль хранителя та дослідника орнаментальних і мистецько-культурних традицій України.

Література

1. Божко Т. О. Сучасні тенденції дизайну пакувань. Пакувальна індустрія України. Стан і перспективи : матеріали наук.-практ. конф. Алушта, 22-25 травня 2007 р. К. : ІАЦ Упаковка, 2007. С. 257–260.
2. Дубрівна А.П. Абстрактна знаковість у геометричній орнаментіці української писанки. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. К.: Міленіум, 2016, № 3. 112 с.
3. Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки К.: Мистецтво, 2008. 464 с.
4. Сбитнева Н. Ф. Стилиевые трансформации в советском графическом дизайне. 40-50-е годы XX века. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. Х. : ХДАДМ. 2005, № 10. С. 119-126.

5. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики: (іконографія, номінація, стилістика, типологія). К.: Ант, 2005.

6. Удріс Н.С. Упаковка: засіб справити враження. Упаковка. К. : ІАЦ Упаковка. 2012, № 3. С. 67-70.

7. Фадеева У. Ю. Использование архетипов в графическом дизайне (на примере орнамента). Культура и экология – основы устойчивого развития России. Приоритет культуры в образовании и науке: материалы Международного форума (г. Екатеринбург, 14-15 апреля 2014 г.). – Екатеринбург: [УрФУ], 2014. С. 212-216.

8. Черных Д. Г. Значение русских традиционных орнаментальных мотивов для развития современного графического. Вестник ЮУрГУ. 2013, т.13, №1. С. 113-117.

References

1. Bozhko, T.O. (2007). Modern trends in packaging design. Packaging industry of Ukraine. Status and prospects: materials of scientific practice. conf. Alushta, May 22-25. K. : IAC, 2007. 257–260 [in Ukrainian].
2. Dubrivna, A.P. (2016). Abstract symbolic geometric ornamentation in Ukrainian pysanky. Herald National Academy of Managerial staff of culture and arts, 3, 80-84 [in Ukrainian].
3. Kara-Vasileva, T. (2008). History of Ukrainian embroidery. Kiev: Mustechto [in Ukrainian].
4. Sbitneva, N.F. (2005). Stylistic transformations in Soviet graphic design. 40-50s of the twentieth century. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: Coll. Science. works, ed. V. Ya. Danilenko. H.: HDADM, 10, 119-126 [in Ukrainian].
5. Selivachov, M. (2005). The Lexicon Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, style, typology) Kiev: ANT [in Ukrainian].
6. Udris, N.S. (2012). Packaging: a means to impress. Upacovka. K.: IAC. 3, 67-70 [in Ukraine].
7. Fadeeva, U.Y. (2014). The use of archetypes in graphic design (for example, ornaments)/ Culture and Environment - the basis of sustainable development of Russia. Culture Priority in Education and Science: Proceedings of the International Forum. (pp. 212-216). Ekb: UrFU [in Russian].
8. Chernyh, D.G. (2013). The value of Russian traditional ornamental motives for the development of modern graphic. Bulletin of South Ural State University. (Vols. 13), (pp. 113-117). Chel: SUSU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.02.2021

Отримано після доопрацювання 18.03.2021

Прийнято до друку 24.03.2021

УДК 712.253:338.48-029.9(477.41)

Цитування:

Швець І. В., Паламарчук С. П., Подволоцька О. С., Кулик А. В. Ретроспективний аналіз парків Ірпеня ХХ століття в контексті історичної, соціокультурної та рекреаційної цінності міста. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 113-120.

Shvets I., Palamarchuk S., Podvolotska O., Kulik A. (2021). Retrospective analysis of Irpin's city parks of the XX century in the context of historical, socio-cultural, and recreational value. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 113-120 [in Ukrainian].

Швець Ірина Владиславівна,
кандидат біологічних наук,
виконуюча обов'язки завідувача кафедри
дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1508-6364>
iradesign@ukr.net

Паламарчук Світлана Петрівна,
кандидат сільськогосподарських наук, доцент,
доцент кафедри екології агросфери та
екологічного контролю
Національного університету біоресурсів і
природокористування України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9083-6850>
spal@i.ua

Подволоцька Олена Станіславівна,
старший викладач кафедри
дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6992-6635>
aseeva_asya@ukr.net

Кулик Андрій Віталійович,
старший викладач кафедри
дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9722-5585>
antikandrey7@gmail.com

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ ПАРКІВ ІРПЕНЯ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ, СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТА РЕКРЕАЦІЙНОЇ ЦІННОСТІ МІСТА

Мета дослідження полягає у здійсненні ретроспективного аналізу та узагальненні відомостей про парки Ірпеня, зокрема їхнє місцезнаходження, розміри, історичні аспекти заснування та розвитку, планувальну структуру, сучасний стан і склад системи зелених насаджень, значення для міста та рівень забезпечення соціокультурних потреб сучасного суспільства; формулюванні висновків щодо перспектив їхнього збереження та оптимізації. **Методологія** дослідження. Дослідження історичних аспектів і сучасного стану парків Ірпеня (ретроспективний аналіз) проведено впродовж 2019-2021 рр.. У роботі використано польові та аналітичні методи, зокрема більшість історичних відомостей про формування та розвиток парків отримано з опрацьованих наукових літературних джерел і архівних матеріалів, а оцінювання сучасного стану – здійснено в результаті власних маршрутних обстежень територій. **Наукова новизна** полягає в розкритті потреби дослідження парків Ірпеня, як значимих осередків історичної, соціокультурної та рекреаційної цінності, в контексті їхньої охорони та збереження за умов потужної сучасної урботрансформації міста. Окрім цього, вперше за останні десятиліття проведено ретроспективний аналіз п'яти парків Ірпеня, згруповано зібраний матеріал у одній публікації, що має

важливе значення для нинішніх і подальших наукових досліджень. **Висновки.** Здійснено ретроспективний аналіз п'яти парків м. Ірпеня, зокрема: міського парку імені Володимира Правика; міського парку культури та відпочинку «Дубки»; парку «Перемоги»; парку імені Михайла Стельмаха; парку «Героїв». У процесі дослідження встановлено, що заснування цих парків датується ХХ століттям, відповідно на сьогоднішній день вони становлять значну історичну, соціокультурну та рекреаційну цінність міста, продовжуючи повноцінно існувати. Однак, у процесі адаптації до сучасних потреб суспільства під дією постійної урботрансформації міста, наразі характеризуються значними змінами планувальної структури та функціонального зонування, елементів благоустрою, складу системи зелених насаджень, у тому числі й культивованої дендрофлори. Зважаючи на вказані зміни, вкрай важливо піклуватися про збереження парків (територіальної цілісності та культурної дендрофлори), що можна досягнути шляхом широкої популяризації парків серед місцевих жителів, проведення реконструкційних заходів (фрагментарного чи комплексного характеру), що мають бути спрямовані на підтримання належного стану парків і їхньої відповідності вимогам сучасного суспільства.

Ключові слова: парк, реконструкція, суспільство, соціокультурна цінність, історична цінність, рекреаційна цінність, система зелених насаджень, планувальна структура.

Shvets Iryna, Candidate of Biological Sciences, Head of the Department of Design and Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts; Palamarchuk Svitlana, Candidate of Agricultural Sciences, Associate Professor of the Department of Agrospher Ecology and Ecological Control of the National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine; Podvolotska Olena, Senior Teacher of the Department of Design and Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts; Kulik Andriy, Senior Lecturer of the Department of Design and Technologies, Kyiv National University of Culture and Arts

Retrospective analysis of Irpin's city parks of the XX century in the context of historical, socio-cultural, and recreational value

The purpose of the article is to conduct a retrospective analysis and generalize information about the parks of Irpin, including their location, size, historical aspects of establishment and development, planning structure, current state and composition of greenery, importance for the city and the level of socio-cultural needs of modern society; formulating conclusions on the prospects of their preservation and optimization. **Methodology.** The study of the historical aspects and current state of Irpin parks (retrospective analysis) was established during 2019-2021. Field and analytical methods were used, in particular, most of the historical information about the formation and development of parks was obtained from scientific literature sources and archival materials, and the assessment of the current state was carried out as a result of own route surveys. **The scientific novelty** is to reveal the need to study the Irpin parks, as important centers of historical, socio-cultural and recreational value, in the context of their protection and preservation under the conditions of powerful modern urban transformation of the city. In addition, for the first time in decades, a retrospective analysis of five Irpin parks was conducted, and the collected material was grouped in one publication, which is important for current and future research. **Conclusions.** A retrospective analysis of five parks in Irpin was carried out, in particular: Volodymyr Pravyk City Park; Dubky City Park of Culture and Recreation; Victory Park; Mikhail Stelmakh Park; Park of Heroes. The study found that the founding of these parks dates back to the twentieth century, respectively, today they represent a significant historical, socio-cultural and recreational value of the city, continuing to exist fully. However, in the process of adaptation to modern needs of society under the influence of constant urban transformation of the city, currently characterized by significant changes in planning structure and functional zoning, elements of landscaping, the composition of greenery, including cultivated dendroflora. Given these changes, it is extremely important to take care of the preservation of parks (territorial integrity and cultural dendroflora), which can be achieved through the widespread promotion of parks among local residents, reconstruction (fragmentary or complex) to maintain the proper condition of parks and their compliance with the requirements of modern society. It was established that the establishment of these parks was carried out in the twentieth century, so today they are a significant historical, socio-cultural and recreational value of the city, continue to exist fully. However, in the process of adaptation to modern needs of society under the influence of constant urban transformation of the city, now characterized by significant changes in planning structure and functional zoning, elements of landscaping, the composition of greenery, including cultivated dendroflora. Given these changes, it is extremely important to take care of the preservation of parks (territorial integrity and cultural dendroflora), which can be achieved through the widespread promotion of parks among local residents, reconstruction (fragmentary or complex) to maintain the proper condition of parks and their compliance with the requirements of modern society.

Key words: park, reconstruction, society, sociocultural value, historical value, recreational value, system of green plantings, planning structure.

Актуальність теми дослідження.

Актуальність дослідження парків Ірпеня викликана сучасними трансформаціями міста, які відбуваються в усіх сферах міського життя в постіндустріальну епоху. Не секрет, що

сучасні процеси інформатизації та глобалізації, котрі сприяють інтенсивному поширенню мультикультуралізму, продовжують суттєво змінювати образ міста та його культуру, як матеріальну, так і духовну. В умовах цього

необоротного процесу особливої уваги потребують парки Ірпеня в контексті охорони та збереження, оскільки саме вони є потужними осередками історичної, соціокультурної та рекреаційної цінності міста.

Аналіз досліджень і публікацій.

Попередні дослідження парків Ірпеня мали фрагментарний характер. Стислі відомості наведено в літературних джерелах: «Історія міст і сіл Української РСР. Київська область» [7]; «Історія Ірпінського краю» [3]; «Історія рідного краю. Приірпіння» [4]; «Звитязці: Книга пам'яті України. Т.7. Київська область» [5]; «Ірпінь невичерпний» [2]. Відомості про заходи реконструкції парків та їхній сучасний стан наведено лише у статтях оглядового характеру в інтернет джерелах [6, 8, 9, 10]. У цілому, питання з'ясування та узагальнення відомостей щодо історичних аспектів і сучасного стану парків Ірпеня в контексті історичної, соціокультурної та рекреаційної цінності міста залишаються маловивченими та актуальними на сьогоднішній день з наукової точки зору, оскільки ця інформація вкрай важлива для нинішніх і подальших наукових досліджень.

Мета дослідження – здійснити ретроспективний аналіз і узагальнити відомості про парки Ірпеня, зокрема їхнє місцезнаходження, розміри, історичні аспекти заснування та розвитку, планувальну структуру, сучасний стан і склад системи зелених насаджень, значення для міста та рівень забезпечення соціокультурних потреб сучасного суспільства; сформулювати висновки щодо перспектив їхнього збереження та оптимізації.

Виклад основного матеріалу. До числа міст-сателітів на півночі України належить Ірпінь, який на сьогодні є центром Ірпінської міської громади Бучанського району Київської області, знаходиться в передмісті Києва на річці Ірпінь, займає площу 110,83 км² [1, 9].

У процесі вивчення фахової літератури за темою дослідження встановлено, що Ірпінь – місто, яке здавна відоме як культурно-історичний осередок України. «З давніх-давен по Ірпеню, тепер тихий та спокійний річечці, а колись була вона рікою судноплавною, мала характер примхливий і підступний через свої драговинні береги із тупиковими заводями та плесами, існувала природна межа, одна із ліній оборони стародавнього Києва, столиці могутньої держави, Київської Русі, від

спустошливих набігів кочових племен. По річці Ірпінь пролягав кордон між володіннями двох сусідніх східнослов'янських племен – полян та древлян» [6].

На сьогоднішній день Ірпінь не втратив своєї значимості як культурно-історичного осередка, хоча зазнав численних трансформацій. Наразі він відзначається як місто зі швидкими темпами зростання і забудови, потужною інфраструктурою, поліпшеним благоустроєм, перспективами безпосередньої близькості до міста Києва та усіма перевагами столичного життя.

В умовах інтенсивної урботрансформації міста Ірпеня важливості набуває збереження цінних об'єктів садово-паркового мистецтва та ландшафтної архітектури, зокрема парків, оскільки вони становлять історичну, соціокультурну та рекреаційну цінність. У цьому відношенні важливим аспектом дослідження парків є ретроспективний аналіз формування їх території, узагальнення сучасного стану та значення згідно соціокультурних потреб суспільства. Дотримуючись цього напрямку, здійснено дослідження п'яти парків, серед яких: міський парк імені Володимира Правика; міський парк культури та відпочинку «Дубки»; парк «Перемоги»; парк імені Михайла Стельмаха; парк «Героїв».

Міський парк імені Володимира Правика. Уже багато років поспіль улюбленим місцем дозвілля ірпінців і гостей міста вважається міський парк імені Володимира Правика, який названо на честь одного з перших загиблих ліквідаторів аварії 4-го блоку на Чорнобильській атомній електростанції Володимира Правика, про що нагадує встановлене тут погруддя легендарного пожежника (рис. 1).



Рис. 1. Погруддя легендарного пожежника Володимира Правика (Міський парк імені Володимира Правика, м. Ірпінь)

Згідно історичних відомостей встановлено, що парк імені Володимира Правика був заснований на початку 1980-х

років, але нове дихання отримав наприкінці 2014-го року після завершення масштабної реконструкції [3, 4]. Таким чином, було суттєво оновлено функціональне зонування території парку, акцентуючи особливу увагу на вхідній зоні, де встановлено авторську малу архітектурну форму у вигляді колонної арки з годинником, яка стала візитівкою парку (рис. 2) [8, 9, 10, 11].



Рис. 2. Колонна арка у вхідній зоні міського парку імені Володимира Правика, м. Ірпінь

Окрім цього, впорядковано пішохідні, бігові та велосипедні доріжки, велопрокат, дитячий майданчик для наймолодших відвідувачів парку, в центрі якого розміщено морський корабель, збагачено таксономічне різноманіття деревно-чагарникових рослин, облаштовано численні квітники та газонне покриття, встановлено малі архітектурні форми (рис. 3).



Рис. 3. Малі архітектурні форми у благоустрої міського парку імені Володимира Правика, м. Ірпінь

Парк імені Володимира Правика на сьогоднішній день вражає ландшафтними дизайнерськими рішеннями та природною красою, належить до числа найпопулярніших місць проведення численних фестивалів, тематичних івентів, майстер-класів, художніх виставок, занять з йоги, концертів і літературних вечорів, спортивних і розважальних програм для дітей і дорослих [8, 9, 10].

Міський парк культури та відпочинку «Дубки». Заснування міського парку культури та відпочинку «Дубки» датується початку 1970-х років, історія розвитку якого характеризується періодами занедбання та розквіту. Зокрема в пострадянський період він практично повністю втратив своє першочергове призначення, зберігаючи статус парку лише на папері [1, 4, 6].

На щастя жителів міста в 2015 році здійснено реконструкцію парку «Дубки», однак в цілому цей масштабний захід важко назвати просто реконструкцією, оскільки його територію майже повністю переплановано, кардинально змінено функціональне зонування, залишаючи з минулого виключно життєздатні деревно-чагарникові рослини та органічно вписуючи їх поміж дорожньо-стежкової мережі новоствореного дизайн-проекту. Загальна площа реконструйованого парку нині сягає 4 га [8, 10].

Слід зауважити, що лише після реконструкції парк «Дубки» набув справжніх рис парку культури та відпочинку, став перлиною Ірпеня, де нині побудовано літературну кав'ярню, створено численні місця для сімейного відпочинку, пішохідні доріжки з розміткою для прогулянок з дитячими візочками, облаштовано зони для заняття бігом і велоспортом з відповідним дорожньо-стежковим покриттям, зони барбекю, вигулу та дрсировання домашніх тварин, встановлено малі архітектурні форми утилітарного та декоративного призначення (паркові лави, ліхтарі, скульптури, кашпо з декоративними рослинами, інформаційні стенди тощо), нову ковану металеву огорожу довкола парку (рис. 4).



Рис. 4. Перспективні зображення міського парку культури та відпочинку «Дубки» після проведення масштабної реконструкції

У 2018 році в парку встановлено нові альтанки та велетенську шахівницю для відпочинку інтелектуалів (висота шахових фігур досягає людського коліна). І звісно ж – висаджено багато декоративних деревно-чагарникових і трав'янистих рослин, що в цілому формують повноцінну систему зелених насаджень парку (рис. 5) [8, 9, 11].



Рис. 5. Декоративні насадження міського парку культури та відпочинку «Дубки» після проведення масштабної реконструкції

Хочеться зазначити, що вуличні шахи є частиною проекту «Вчимося відпочивати разом: реконструкція зони здоров'я та відпочинку в парку «Дубки», який торік переміг у конкурсі «Громадський бюджет». Автори ініціативи – директор КП «Ірпіньзеленбуд» Ольга Олійнич і її заступник Олена Севастьянова [8, 10, 11].

Важливим результатом реконструкції парку «Дубки» є встановлення будиночка для інспекторів, котрий укомплектовано аптечкою та вогнегасником. Чергові інспектори цілодобово слідкують за станом благоустрою парку та дотриманням громадського порядку на його території. Окрім цього, увагу привертають інформаційні стенди та вказівні таблички, що нагадують правила вихулу

тварин, цивілізованої поведінки та напрями руху територією парку [8].

Парк «Перемоги». Даний парк названо на честь перемоги у Великій Вітчизняній Війні, вважається найстарішим парком Ірпеня, оскільки офіційно його відкриття відбулося в 1985 році. Він розташовується в центрі міста, на вулиці Тищенка [2, 7].

На території старого парку знаходився недобудований храм «Всіх святих воїнів» та було встановлено безліч малих архітектурних форм, зокрема паркові лави, дитячі атракціони, скульптури військової тематики, багато з яких збереглися й до нині. Планувальна структура відповідала пейзажному стилю, хоча фрагментарно траплялися елементи регулярного [4].

З літературних джерел відомо, що свого часу парк «Перемоги» жив повноцінним життям, повністю відповідав своєму функціональному призначенню, користувався величезною популярністю серед місцевих жителів і киян, які приїздили сюди на вихідні. Вже з самого ранку тут можна було побачити чимало відвідувачів, які займалися бігом і вихулом домашніх тварин. Однак, поступова урботрансформація міста торкнулася й парку, який почав потребувати оптимізації та покращення рекреаційних умов згідно сучасних потреб суспільства [1, 5, 7].

Суттєво змінився образ парку «Перемоги» після завершення масштабної реконструкції в 2018 році (за ініціативи Володимира Карплюка), яку було приурочено до святкування Дня міста Ірпеня. Оновлений парк було відкрито для відвідувачів 6 жовтня 2018 року (рис. 6).



Рис. 6. Перспективні зображення парку «Перемоги» після проведення реконструкції

Хочеться зазначити, що в процесі проведення реконструкції парку «Перемоги», частина його території була офіційно відокремлена для новоствореного дитячого парку «Незнайко», названого на честь героя трилогії Миколи Носова, дитинство якого пройшло в Ірпені. Наразі площа парку «Перемоги» охоплює 6 га [8, 9, 11].

Як свідчать численні літературні джерела, в процесі реконструкції парку «Перемоги» було збережено існуючі насадження (за виключенням нежиттєздатних), замінено водогін, каналізацію та магістралі теплопостачання [8, 9]. Щодо планувальної структури, то вона залишилася в пейзажному стилі, однак у цілому збільшилася часта фрагментів з елементами регулярного. Наразі функціональний розподіл території реконструйованого парку представлено чотирма тематичними зонами: спортивною, прогулянковою, дитячою та зоною тихого відпочинку. Також виокремлено підзону для виходу та дрсирування домашніх тварин, два дитячі майданчики, де зможуть дітки гратись, а мами – відпочивати. Поміж перерахованих функціональних зон прокладено зручну дорожньо-стежкову мережу, до складу якої входять численні стежечки, пішохідні доріжки та алеї з фібробетону, облаштовано місце для паркування сорока автомобілів. Система зелених насаджень замайоріла новоствореними солітерами, живоплотами, бордюрами, куртинами та групами зі збагаченим складом культурної дендрофлори, яскравими квітниками з одно-, дво- та багаторічних красиво-квітух і декоративно-листяних трав'янистих рослин, посівними та рулонними газонами [10, 11].

Вдало підібрані малі архітектурні форми утилітарного та декоративного призначення (сучасні паркові лави, урни для сміття, альтанки, будинок садівника, санітарно-гігієнічний пункт тощо) гармонійно доповнили композиційне рішення реконструйованого парку.

Важливими аспектами проведеної реконструкції є облаштування пандусів з обох сторін парку для осіб з обмеженими можливостями; оновлення центральної сцени, яка щороку стає центром урочистого святкування Дня міста; декорування водойми, довкола якої розміщено декілька оглядових майданчиків і прокладено прогулянкові доріжки.

У цілому реконструйований парк «Перемоги» перетворено на місце для

культурно-масових заходів і відпочинку людей різного віку та фізичних можливостей. Нині він набув рис сучасності, став затишним і комфортним для відпочинку.

Парк відпочинку імені Михайла Стельмаха. На сьогоднішній день парк відпочинку імені Михайла Стельмаха – це дивовижна ділянка живої природи, здавна відома жителям міста як зелена рекреаційна зона. Даний парк розташовується в східній частині міста – між вулицями Варшавською, Северинівською та Натана Рибак, представляє собою сосновий ліс, займаючи площу близько 8 гектарів. Заснування парку датується 80-тими роками минулого століття [4, 7].

У 2012 році парк перейменовано на честь класика української літератури Михайла Стельмаха, на спогад про те, що останні роки свого життя він проживав і творив у Ірпені (на власній дачі, котра знаходилася на вулиці Северинівській, 85) [10]. З літературних джерел відомо, що саме в Ірпені Михайлом Стельмахом було написано багато літературних творів, у тому числі й роман «Чотири броди», за який автор отримав державну премію України імені Т. Г. Шевченка [2, 5]. Зі слів багатьох місцевих жителів, котрі мали щастя бути особисто знайомими з письменником відомо, що саме цей парк надихав його на творчість. Виявляється письменник любив прогулюватися в цьому лісі, оскільки його надзвичайно надихала краса природи [2].

Сучасний парк відпочинку імені Михайла Стельмаха – це місце зі збереженим природним ландшафтом, котре має величезне екологічне та рекреаційне значення, оскільки тут проживають десятки видів диких тварин та гніздяться птахи українського Полісся, в тому числі й рідкісні [1].

Попри всі позитивні сторони існування парку імені Михайла Стельмаха, на сьогоднішній день довкола нього вирують бурхливі події, що пов'язані з посяганнями на територію парку зі сторони забудовників міста. Активна боротьба місцевої громади проти навали забудовників почалася з жовтня 2011 року відколи тут здійснено перші вирубки соснового лісу. На превеликий жаль, непорозуміння тривають і досі. Лише за ініціативи людей, небайдужих до живої природи й власне парку, як культурно-рекреаційної пам'ятки міста, вдається його зберегти від знищення. З метою збереження парку, 15 червня 2019 року проведено екофестиваль, програмою якого було

передбачено гуртове прибирання території, проведення ознайомчих майстер-класів, конкурсів і музичний концерт [6, 8].

Сучасна планувальна структура парку виключно пейзажна, лише у вхідній частині можна побачити елементи регулярного стилю. Система зелених насаджень представлена солітерами, деревно-чагарниковими групами, узліссями, живоплотами і бордюрами, лісовими масивами за участі дикорослої та культивованої дендрофлори. Окрім цього, щороку квітники центральної частини парку наповнюються яскравими барвами трав'янистих декоративно-квітучих і красиво-листяних рослин, а гармонійність загальної композицію довершує смарагдовий колір газонного та природного трав'янистого покриття.

Парк «Героїв». Парк «Героїв», що розташований на перехресті вулиць Натана Рибак та Героїв, належить до числа меморіальних, оскільки облаштований у 1970-ті роки на честь пам'яті про Героїв, які навіки закарбували свої імена в боротьбі за мир і свободу. Історично склалося, що на цій території в 1943 році проходили запеклі бої, після закінчення яких місцеві жителі поховали в братській могилі 57 наших загиблих воїнів. На цьому місці з часом був встановлений пам'ятник загиблим воїнам [3, 7].

На сьогоднішній день у парку збережено природний ландшафт, що в цілому відповідає пейзажному плануванню. Масштабних реконструкцій на його території не проводилося, окрім фрагментарних втручань, у більшості випадків санітарно-гігієнічного характеру. Сучасна система зелених насаджень представлена переважно лісовими масивами, доповнюється трав'янистим покриттям, деревно-чагарниковими групами, куртинами, узліссями, зрідка живоплотами та облаштованими квітниками.

Узагальнені відомості щодо основних характеристик досліджуваних парків м. Ірпеня наведено в таблиці 1.

Таблиця 1
Узагальнена характеристика досліджуваних парків м. Ірпеня

№	Назва об'єкту дослідження	Площа, га	Період заснування	Період проведення реконструкції	Розташування
1	Міський парк імені Володимира Правика	4	1980-ті роки	2014	перехрестя вул. Соборної та вул. Садової
2	Міський парк культури та відпочинку «Дубки»	4	1970-ті роки	2015	вул. Соборна
3	Парк «Перемоги»	6	1985	2018	вул. Тищенка
4	Парк імені Михайла Стельмаха	8	1980-ті роки	-	перехрестя вул. Варшавської, Северинівської та Натана Рибак
5	Парк «Героїв»	1	1970-ті роки	-	Перехрестя вул. Н. Рибак та Героїв

Таким чином, підсумовуючи результати дослідження п'яти парків м. Ірпеня (міський парк імені Володимира Правика; міський парк культури та відпочинку «Дубки»; парк «Перемоги»; парк імені Михайла Стельмаха; парк «Героїв») хочеться зазначити, що всі вони засновані наприкінці ХХ століття, відповідно на сьогоднішній день становлять значну історичну, соціокультурну та рекреаційну цінність міста. Наразі ці парки характеризуються значними змінами планувальної структури та функціонального зонування, елементів благоустрою, складу системи зелених насаджень, в тому числі й культивованої дендрофлори (в порівнянні з первісними показниками). Ці зміни поступово відбулися в процесі адаптації до сучасних потреб суспільства під дією постійної урботрансформації міста.

Наукова новизна дослідження полягає в розкритті потреби дослідження парків Ірпеня, як значимих осередків історичної, соціокультурної та рекреаційної цінності, в контексті їхньої охорони та збереження за умов потужної сучасної урботрансформації

міста. Окрім цього, вперше за останні десятиліття проведено ретроспективний аналіз п'яти парків Ірпеня (Ірпінський міський парк імені Володимира Правика; міський парк культури та відпочинку «Дубки»; парк «Перемоги»; парк імені Михайла Стельмаха; парк Героїв), згруповано зібраний матеріал у одній публікації, що має важливе значення для нинішніх і подальших наукових досліджень.

Висновки. Зважаючи на історичну, соціокультурну та рекреаційну цінність парків Ірпеня, заснування яких датується ХХ століттям, вкрай важливо піклуватися про їхнє збереження, зокрема територіальної цілісності та культурної дендрофлори. Досягнути цього можна шляхом широкої популяризації парків серед місцевих жителів, вчасного та раціонального проведення реконструкційних заходів (фрагментарного чи комплексного характеру), що мають бути цілком спрямовані на підтримання належного стану парків і їхньої відповідності вимогам сучасного суспільства.

Література

1. Василюк О., Костюшин В., Норенко К., Плига А., Прекрасна С., Коломицев Г., Фатікова М. Природно-заповідний фонд Київської області. Київ : НЕЦУ, 2012. 338 с.
2. Висоцька Н. Ірпінь невичерпний : упоряд. Л. Юхименко. Ірпінь : ТОВ «Видавництво «Перун», 2019. 296 с.
3. Зборовський А. І. Історія Ірпінського краю. Київ : ТОВ «Видавництво «Прометей», 2017. 227 с.
4. Зборовський А. І. Історія рідного краю. Приірпіння : навч. посіб. Київ : Юніверс, 1998. 152 с.
5. Звитязці: Книга пам'яті України. Т.7. Київська область. Київ : Ліра-К, 2016. 766 с.
6. Ірпінська міська публічна бібліотека ім. Максима Рильського. Історія краю. Місто Ірпін та Приірпіння – земля дивовижна, своєрідна і прекрасна. URL: http://www.irpin-bibl.kiev.sch.in.ua/podii_masovi_zahodi/istoriya_krayu/ (дата звернення: 12.04.2021).
7. Історія міст і сіл Української РСР. Київська область. Київ : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1971. С. 317–329.
8. Муніципальна варта Ірпінської міської ради. URL: <https://www.vartairpin.org/nashi-ob-yekti> (дата звернення: 10.03.2021).

9. Парки Ірпеня. Парки Ірпеня: нові осередки краси, дозвілля і здоров'я. URL: <https://irpin.news/parki-irpenya-novi-oseredki-krasi-dozvillya-i-zdorov-ya/> (дата звернення: 15.03.2021)

10. Irpin Travel. Туристичний путівник. Місто парків. URL: <https://irpin.ua/walking/parks/> (дата звернення: 15.04.2021).

11. ZeFt. Пам'ятки України. Ірпінь – місто парків. URL: <https://zeft.in.ua/irpin-misto-parkiv/> (дата звернення: 17.04.2021)

References

1. Vasylyuk, O., Kostyushyn, V., Norenko, K., Plyha, A., Prekrasna, Y., Kolomytsev, H., Fatikova, M. (2012). Nature reserve fund of Kyiv region. Kyiv: NETSU [in Ukrainian].
2. Vysotska, N.P. (2019). Irpin is inexhaustible. Irpin: TOV «Vydavnytstvo «Perun» [in Ukrainian].
3. Zborovskyy, A.I. (2017). History of the Irpin region. Kyiv: TOV «Vydavnytstvo «Prometey» [in Ukrainian].
4. Zborovskyy, A.I. (1998). History of the native land. Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
5. Winners: book of memory of Ukraine. Kyiv region (Vol.7.). (2016). Kyiv: Lira-K.
6. Irpin city public library named after Maxim Rylsky. History of the region. The city of Irpin and Priirpinnia is an amazing, unique, and beautiful land. Retrieved from: URL: http://www.irpin-bibl.kiev.sch.in.ua/podii_masovi_zahodi/istoriya_krayu/ (accessed date: 12.04.2021).
7. History of cities and villages of the Ukrainian SSR. Kyiv region. (1971). Kyiv: The main edition of the Ukrainian Soviet Encyclopedia of the USSR Academy of Sciences.
8. Municipal guard of Irpin city council. Retrieved from: URL: <https://www.vartairpin.org/nashi-ob-yekti> (accessed date: 10.03.2021).
9. Parks of the city of Irpin. Parks of the city of Irpin: new centers of beauty, leisure and health. Retrieved from: URL: <https://irpin.news/parki-irpenya-novi-oseredki-krasi-dozvillya-i-zdorov-ya/> (accessed date: 15.03.2021).
10. Irpin Travel. Travel guide. City of parks. Retrieved from: URL: <https://irpin.ua/walking/parks/> (accessed date: 15.04.2021).
11. ZeFt. Sights of Ukraine. Irpin is a city of parks. Retrieved from: URL: <https://zeft.in.ua/irpin-misto-parkiv/> (accessed date: 17.04.2021).

*Стаття надійшла до редакції 23.03.2021
Отримано після доопрацювання 19.04.2021
Прийнято до друку 23.04.2021*

УДК 192.021

Цитування:

Малярчук К. Г. Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 121-126.

Малярчук Катерина Геннадіївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6993-1127>
mimikriya@ukr.net

Malyarchuk K. (2021). The makeup art: social stratification and social myth. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 121-126 [in Ukrainian].

МИСТЕЦТВО ГРИМУ: СОЦІАЛЬНИЙ МІФ ТА СОЦІАЛЬНА СТРАТИФІКАЦІЯ

Мета статті – аналіз мистецького феномена гриму та його зв'язку з соціальною стратифікацією та соціальним міфом. **Методологія дослідження.** Дослідження феномена гриму у зв'язку з соціальною міфологією та соціальною стратифікацією пов'язане з використанням загальнонаукових методів аналізу, узагальнення, синтезу і под. Не тільки у руслі мистецтвознавчих і соціологічних знань, а й знань із психології, культурології, філософії та ін., що передбачає інтеграцію та інклюзивне поєднання відповідних методів та підходів. Мистецько-типологічний метод дав змогу проаналізувати мистецтво гриму, соціальний міф та соціальну стратифікацію як цілісні феномени зі специфічними рисами. Поєднання антропологічного, аксіологічного та історичного підходів з використанням соціокультурного і мистецтвознавчого інструментарію дало змогу виявити основні ціннісно-сенсові та змістовно-структурні константи цих феноменів. **Наукова новизна.** Репрезентовано мистецтво гриму як підґрунтя соціальної міфології та його зв'язку з соціальною стратифікацією, що дає можливість позиціонувати грим в якості одного з системоутворюючих компонентів соціокультурної системи, а також полегшити дослідження всього спектра її культурно-мистецьких феноменів. **Висновки.** Грим як аксіологічно навантажений феномен є підґрунтям для створення соціальної міфології та підтримки соціальної стратифікації, характеризує процеси суспільного розвитку, істотно впливає на суспільну свідомість та поведінку як соціальних груп, так і окремих суб'єктів. За характером протікання процесів побутування феномен гриму дає змогу побачити специфіку соціальних явищ і визначити їх місце в структурі суспільного життя. Позитивна роль гриму полягає в тому, що він є однією з умов цілісності соціуму, забезпечуючи культурологічну, мистецтвознавчу, моральну тощо наступність його імперативів. Негативна – в тому, що він не тільки репрезентує соціальну стратифікацію суспільства, а й стає засобом її поглиблення, стереотипізує й акумулює в своїх практиках як позитивні, так і негативні шаблони соціокультурних моделей поведінки. Тому як частина соціальної міфології феномен гриму має неоднозначний характер: з одного боку, він почасти загрожує суспільному розвитку, а з іншого – сприяє консолідації людей і соціуму в подоланні викликів сучасності.

Ключові слова: феномен гриму, соціальний міф, соціальна стратифікація, мистецтво, соціокультурна система.

Malyarchuk Kateryna, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

The makeup art: social stratification and social myth

Purpose of the article. The purpose of the article is to analyze the phenomenon of makeup art and its connection with social stratification and social myth. **Methodology.** The study of the phenomenon of makeup in connection with social mythology and social stratification is associated with the use of general scientific methods of analysis, generalization, synthesis, etc. Not only in line with art history and sociological knowledge, but also knowledge of psychology, cultural studies, philosophy, etc., which provides for the integration and inclusive combination of appropriate methods and approaches. The artistic and typological method made it possible to analyze the phenomenon of makeup, social myth and social stratification as integral phenomena with specific features. The combination of anthropological, axiological and historical approaches with the use of socio-cultural and art criticism tools made it possible to identify the main value-semantic and content-structural constants of these phenomena. **Scientific novelty.** The art of makeup is presented as the basis of social mythology and its connection with social stratification, which makes it possible to position makeup as one of the backbone components of the socio-cultural system, as well as facilitate the study of the entire spectrum of its cultural phenomena. **Conclusions.** Makeup, as an axiologically loaded phenomenon, is the basis for the creation of social mythology and support for social stratification, characterizes the processes of social development, significantly affects the public consciousness and behavior of both social groups and

individual subjects. By the nature of the course of the processes of being, the phenomenon of makeup allows one to see the specifics of social phenomena and determine their place in the structure of social life. The positive role of makeup is that it is one of the conditions for the integrity of society, providing cultural, art, moral, etc. the continuity of its imperatives. The negative one is that it not only represents the social stratification of society, but also becomes a means of deepening it, stereotyping and accumulating in its practices both positive and negative patterns of sociocultural models of behavior. Because, as part of social mythology, the phenomenon of makeup is ambiguous: on the one hand, it partly threatens social development, and on the other hand, it helps to consolidate people and society in overcoming the challenges of our time.

Key words: the phenomenon of makeup, social myth, social stratification, art, socio-cultural system.

Актуальність теми дослідження. Наразі мистецтво гриму вийшло на новий етап свого розвитку. Піднявшись на інший рівень, воно стає детермінантою мистецтвознавчої теоретико-методологічної рефлексії: актуалізується інтенція до вирішення методологічних проблем, що виступають перепорою на шляху побудови загальної теорії мистецтвознавства. Мистецтво гриму, як і більшість інших мистецьких феноменів, у нових комунікаційних умовах продукує перегляд усталених, введення й визначення нових ключових понять та термінів. Приведена в систему сукупність останніх має сформувати понятійну основу оновленого мистецтвознавства, а також дисциплін, що вивчають різноманітні форми соціальної комунікації та поведінки людей.

Зазначене вище актуалізоване тим, що грим можна вважати соціально детермінованим явищем, адже він антропоорієнтований, тобто створений людьми для людей, а відтак втримує відбиток соціальності, притаманної спільноті, в якій він побутує. Тому на сучасному етапі метою дослідження феномена гриму як мистецтвознавчої категорії, на нашу думку, має стати розробка такої моделі, яка враховувала б побутування й розвиток соціокультурної реальності з опорою на всі процеси, які існують в людському соціумі. Феномен гриму може розглядатися як форма прояву міфу, як культурно-історична пам'ять, комунікаційний простір, ідеологія, соціальна ілюзія, соціальна стратифікація тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Гримувannya насамперед пов'язане з накопиченням досвіду спеціалістів-практиків, а також формуванням низки театральних систем (К. Станіславського, В. Мейерхольда, Ю. Завадського, О. Ленського, Вл. Немировича-Данченка, А. Таїрова).

Аналізу феномена та мистецтва гриму присвячені дослідження Т. Сорокіної [7], М. Максимової [6], А. Довгань [4] та ін. Суспільні феномени, зокрема у контексті

стратифікації та соціальної норми, аналізують О. Шкаратан [8], І. Вершиніна [3], Р. Айдинян [1], Т. Шипунова [1], Л. Васильєва [2], О. Іванов [5] та ін.

Однак дослідження гриму та соціальної стратифікації у зв'язку та у контексті соціального міфу не знайшли свого відображення у науковій літературі.

Мета статті – аналіз феномена гриму та його зв'язку з соціальною стратифікацією у контексті соціального міфу.

Виклад основного матеріалу. Дослідження соціальної природи та зв'язку гриму з соціальними феноменами є закономірним наслідком розширених наукових уявлень про суспільні, культурні та мистецькі процеси, їхній складний взаємозв'язок й взаємозумовленість.

Сучасні технології кардинально змінюють наше повсякденне життя, з одного боку, пропонуючи нові можливості, а з іншого – змушуючи переглядати звичні соціальні практики. Одна зі сфер життя сучасних суспільств, яка зазнає значних змін в цифрову епоху, – соціальна комунікація. Відбувається поступове витіснення безпосереднього спілкування з іншими людьми новими формами, які стають можливими і загальнодоступними внаслідок науково-технічної революції [3, 22–23]. Винятком в цьому випадку є феномен гриму, який формується в межах мистецтвознавчо-культурологічної парадигми. При цьому закономірна дискурсивність цього смислового конструкту – з одного боку та його соціальна вмотивованість, а, отже, стратифікованість – з іншого.

Саме поняття гриму закономірно має подвійне трактування, як і природу: з одного боку, грим є сукупністю косметичних засобів, що наносяться на обличчя для мистецько-зумовленої трансформації образу, а з іншого – це феномен, суттю якого є певна цілісність покладання сенсу, витворена за допомогою спеціальних прийомів візуалізації конкретного образу [4, 260]. При цьому такий образ стає

смісловим конструктом, який формується через покладання сенсу, побутує на основі лакун, актуалізованих як у локальній культурі, так і в світовій культурі загалом.

Нині будь-яка сфера соціально-гуманітарного знання тією чи іншою мірою стосується питань, пов'язаних з міфологією та міфотворчістю. Грим дослідники розуміють, як: органічну складову релігії та естетики; як навмисне спотворення об'єктивної реальності; як інструмент маніпуляції; як потенційна цінність чи небезпека. Механізм дії сучасної соціальної міфології і гриму, як його категорії, можна побачити, розглянувши їхню роль в сферах повсякденності (побут, праця, дозвілля). Грим як складник міфології повсякденності робить повсякденне життя зрозумілішим і більш звичним за допомогою створюваних на основі його косметологічних практик міфологем, ритуалів поведінки тощо [5, 14].

Нині соціальний міф виявляється в центрі уваги культурологів, фольклористів, етнологів, антропологів, соціальних психологів, політологів та інших. Так, політологи говорять про політичну міфологію, культурологи розглядають екранну культуру як нову міфологію, антропологи заявляють про міфологічне мислення в сучасну епоху тощо. Відбувається розвиток теорії комунікації і теорії реклами, в яких питання, пов'язані з функціонуванням соціальних міфів, не залишаються осторонь, а спрямовані на вирішення переважно практичних завдань.

Не залишається осторонь і мистецтвознавство, зокрема щодо дослідження феномена гриму, який може диференціюватися одночасно як категорія мистецтва, соціології, культурології тощо. І саме із соціальною міфологією, однією з форм якої є грим, наразі пов'язують вивчення соціальної стратифікації. Як смисловий конструкт грим репрезентується через соціальні категорії, зокрема соціальний міф іманентний соціальному буттю. При цьому грим, як і соціальний міф, не піддаючись історичній редукції, пронизує підґрунтя соціуму, слугуючи фундаментом для розвитку всіх форм суспільного життя й свідомості. Так грим починає розумітися як суспільне явище і подія, що містить міфологічне наповнення, стає певною точкою відліку для процесу осягнення та інтерпретації соціальної реальності.

Це пов'язане з тим, що соціальний простір є певним всесвітом, що складається з

народонаселення землі в цілому та окремої групи зокрема. Там, де немає людських спільнот або живе лише одна людина, там не існує соціального простору, оскільки одна людина не може мати відносин з іншими. Отже, визначити становище людини або будь-якого соціального явища в соціальному просторі – означає визначити його (їхнє) ставлення до інших людей та інших соціальних явищ, взятих за «точки відліку». Натомість відсутність соціальності призводить до втрати сенсу побутування будь-якої стратифікації, а також гриму – як головного її репрезентанта. У цьому випадку грим може побутувати в межах геометричного простору – як мистецький об'єкт, натомість не актуалізуючись як складова соціального простору.

Крізь призму косметичних практик гримування це означає, що створення певних соціально-впізнаваних рис, що стратифіковані певною спільнотою, має одночасно бути достатньо типовим й впізнаваним її представниками. Сам же вибір «точок відліку» залежить від нас: ними можуть бути окремі люди, групи, риси обличчя, особливості його колірної гами, контурингу тощо.

Розглядаючи мистецтво гриму в парадигмі соціальності (зокрема, соціальної стратифікації), помічаємо, що він постає репрезентантом всіх суспільних страт, будучи антагоністичним суспільній рівності. Насамперед це пов'язано з тим, що рівність представляє такий тип відносин, які характеризуються взаємозамінністю на будь-яких рівнях [1, 146], типовістю, усередненням певних рис, тобто деперсоналізацією, суспільністю людей. Натомість грим, навпаки, увиразнює індивідуальні риси певних страт, вичленовуючи їх, репрезентуючи публіці заради впізнаваності останніх.

Проблема соціальної стратифікації безпосередньо віддзеркалюється в гримі як категорії соціального міфу, коли, наприклад, традиційно приписувані представникам якогось класу ролі та норми не працюють або стають своєю протилежністю. Так, класова диференціація щонайкраще увиразнюється мистецтвом гриму заради створення прогнозованої реакції публіки: засудження, зневаги, співчуття, радості тощо [2, 22].

Розглядаючи феномен гриму ґрунтовно, можна також дійти висновку, що він є соціально зумовленою, спродукованою поза мистецтвом потребою у соціальному схваленні

людьми одне одного. Так, отримуючи соціальне схвалення, організм людини активізує нейрохімічну реакцію, суть якої полягає в тому, що ми відчуваємо себе краще, і хочемо повторити це відчуття знову (реакція, яка викликає звикання).

З точки зору еволюції, ці звички зберігають наше життя (ми отримуємо дофамін при занятті сексом, тому хочемо зробити це ще раз і так рятуємо людство від вимирання). Проте сьогодні вчені переживають, що дофамін-система сучасної людини починає розхитуватися, адже можливість отримати багато любові й багато схвалення занадто реальна [3]. Яскравим прикладом цього стають соціальні мережі, зокрема Instagram. Там людина має репрезентувати своє бачення світу, натомість часто-густо вона репрезентує те, як світ хоче її бачити, щоб отримати схвалення-підкріплення.

Соціальна стратифікація репрезентована в гримі також через те, що вона безпосередньо пов'язана із онтологічною реальністю, зокрема місцем окремої людини серед інших людей. Це місце (або позицію) індивіда, що співвідноситься зі становищем інших людей, називають *соціальним статусом*, який, до речі, посідає важливе місце у створенні театрального персонажу.

Будь-яка людина займає багато позицій у суспільстві. Ці позиції далеко не завжди можна ранжувати за значенням. Наприклад, про студента ми можемо сказати, що він студент, молодий чоловік, син, спортсмен і т. д.

Як репрезентант соціальної стратифікації грим включений і в інші мистецтвознавчі практики перетворення людини, до яких відносять гардероб персонажа тощо. Так, у театральній виставі студента можна зобразити через певний одяг: джинси, кеди, кепку, футболку, певну наївність, веселу вдачу, що передається гримом. При тому, що кожна з цих позицій, яка передбачає визначені права і обов'язки, і є соціальним статусом, який режисер прагне відобразити у своїй виставі.

При цьому варто ранжувати соціальні статуси, враховуючи, що не всі з них мають однакове значення як для самої людини, так і для візуальної репрезентації сенсу в процесі розгортання дії у виставі. Та й оточуючі можуть оцінювати їх щодо конкретного індивіда по-різному. Наприклад, хороший спортсмен соціально визначатиметься оточуючими саме в цій його позиції (те, що ця

людина ще й студент, син тощо – не сприймаються оточуючими як вагомі характеристики). Та з цих позицій, яка сприймається оточуючими як найбільш значуща щодо цієї людини, іменується головним статусом [8, 44].

У театральній виставі головний статус є стрижневим, адже зазвичай у ній зображується не все життя головного героя в онтологічній реальності, а певний його сегмент. Відтак, грим репрезентує головний статус, поширюючи його існування в межах темпорального часу фактично на весь репрезентований подієвий й ряд.

Усі мистецькі практики мають значний вплив на суспільство і завдяки цьому вільно поширюються, але при цьому вони продовжують змінюватися. Тому вони утворюють своєрідні характерні серії і в сучасності, і в минулому. Так і практики гриму у контексті культурно-історичної пам'яті можуть репрезентуватися на двох рівнях: з одного боку, грим постає репрезентантом історично зумовленої стратифікації суспільства, яка походить із давнини локальної спільноти, а з іншої – представляє стереотипний набір такого конструкту, що не має дискурсивності у візуалізації сенсу.

Отже, сучасна соціальна міфологія – складне явище, при розгляді якого можна виділити два рівні: «архаїчний» і «кон'юнктурний». «Архаїчний» рівень містить стійкі архетипічні образи, актуалізовані в процесі гримування (типові, усталені, узвичаєні й впізнавані типажі соціуму), міфологеми і ритуали, вироблені колективно. «Кон'юнктурний» рівень постає як «міфологія ідей», містить результати раціональної цілеспрямованої діяльності міфотворців [5, 12–13]. Активними створювачами другого рівня можна вважати акторів, режисерів та гримерів, які, актуалізуючи в своїх виставах вищезазначені в першому рівні типажі, формують на їхньому підґрунті нову міфологію, створюючи із типових нові історії, нові віяння тощо.

Сучасний театр, подібно до інформаційно-комунікаційних технологій, кооперує людей за спільними інтересами, вичленовуючи за посередництва вистав актуальні й гострі для спільноти ідеї. При цьому соціальні взаємодії в сучасному театрі є значно більшими й глобальнішими, незважаючи на почасти фрагментований й дискретний характер [3, 22–23]. Тим самим вони розвивають поняття *соціальної норми* –

як настанови щодо соціальної регуляції поведінки індивідів й груп. Через посередництво соціальних норм вимоги і настанови суспільства, соціальних груп перетворюються на еталони, моделі, стандарти належної поведінки представників цих груп. Соціальні норми забезпечують стабільність суспільства, його нормальне відтворення, захист його від зовнішніх і внутрішніх руйнівних впливів. Тому соціальні норми інтегрують, впорядковують, підтримують суспільство в життєздатному стані. Основні визначальні для існування людських спільнот соціальні норми закріплені в релігійних системах [8, 45].

Розмивання соціальної норми призводить до аксіологізації сприйнятих глядачами соціальних норм, репрезентованих у гримі головних героїв вистав, їхнього співвіднесення з категоріями належного, допустимого, можливого, бажаного, прийняттого або навпаки – небажаного, неприйняттого, неприпустимого і под.

Конструктивно-деструктивна роль гриму як частини соціальної міфології розкривається через виокремлення його основних функцій: *онтологічної* (утвердження нової реальності з початкової нерозчленованості та невизначеності, повернення реальності до моментів її виникнення); *гносеологічної* (пізнання через пояснення, регламентацію, інтерпретацію); *аксіологічної* (конструювання певної шкали для оцінки суспільних явищ і відносин, ціннісних орієнтирів для подальшого суспільного розвитку); *праксіологічної* (трансляція, засвоєння, відтворення міфів, трансляція знань від покоління до покоління) [5, 13–14].

Висновки. Отже, грим як аксіологічно навантажений феномен є підґрунтям для створення соціальної міфології та підтримки соціальної стратифікації, характеризує процеси суспільного розвитку, істотно впливає на суспільну свідомість та поведінку як соціальних груп, так і суб'єктів.

За характером протікання процесів побутування феномен гриму дає змогу побачити специфіку соціальних явищ і визначити їх місце в структурі суспільного життя. Позитивна роль гриму полягає в тому, що він є однією з умов цілісності соціуму, забезпечуючи культурологічну, мистецтвознавчу, моральну тощо наступність його імперативів. Негативна – в тому, що він не тільки репрезентує соціальну стратифікацію

суспільства, а й стає засобом її поглиблення, стереотипізуючи й акумулюючи в своїх практиках як позитивні, так і негативні шаблони соціокультурних моделей поведінки. Тому як частина соціальної міфології феномен гриму має неоднозначний характер: з одного боку, він почасти загрожує суспільному розвитку, а з іншого – сприяє консолідації людей і соціуму в подоланні викликів сучасності. Загалом місце феномена гриму в структурі суспільства доцільно вивчати в єдності його суперечливих характеристик.

У цілому репрезентація мистецтва гриму як міфу та його зв'язку з соціальною стратифікацією дає можливість позиціонувати його в якості одного з системоутворюючих компонентів соціокультурної системи, а також полегшити дослідження всього спектра її культурно-мистецьких феноменів, що є перспективним напрямом подальших досліджень.

Література

1. Айдинян Р. М., Шипунова Т. В. Социальная справедливость и девиантность. Рубеле : альманах соц. исследований. Сыктывкар, 1999. № 13/14. С. 142–155.
2. Васильева Л. Н. Новые формы социального неравенства в информационную эпоху. Социальная стратификация в цифровую эпоху : к 130-летию со дня рождения Питирима Сорокина : сб. материалов XIII Междун. научн. Конференции «Сорокинские чтения – 2019». Москва, 2019. С. 20–22.
3. Вершинина И. А. Одиночество в цифровую эпоху: эксклюзия или осознанный выбор? Социальная стратификация в цифровую эпоху : к 130-летию со дня рождения Питирима Сорокина : сб. материалов XIII Междун. научн. Конференции «Сорокинские чтения – 2019». Москва, 2019. С. 22–25.
4. Довгань А. В. Изображение смысла. Вестник Национальной академии наук Республики Казахстан. Астана, 2015. № 3. С. 259–264.
5. Иванов А. Г. Социальная мифология и ее роль в развитии общества : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.11 / ФГБОУ ВО Воронежский государственный университет. Воронеж, 2018. 334 с.
6. Максимова М. Н. Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX вв. : автореф. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2010. 27 с.
7. Сорокина Т. А. Грим как визуальный и мистериальный аспект сценографии. Москва : Экон-Информ, 2012. 142 с.

8. Шкаратан О. И. Сущность и функции социальной стратификации: Лекция из курса «Социальная структура и социальная стратификация». Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. № 3. С. 43–66.

References

1. Aydinyan R. M., Shipunova T. V. (1999). Social justice and deviance. Rubel: almanac of social research. Syktyvkar, 13/14, pp. 142-155 [in Russian].
2. Vasilyeva L. N. (2019). New forms of social inequality in the information age. Social stratification in the digital age. Conference "Sorokin Readings - 2019". Moscow, 20–22 [in Russian].
3. Vershinina I. A. (2019). Loneliness in the digital age: exclusion or conscious choice? Social stratification in the digital age. Conference "Sorokin Readings - 2019". Moscow, 22–25 [in Russian].
4. Dovgan A. V. (2015). Image of meaning. Bulletin of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan. Astana, 3, 259–264 [in Russian].
5. Ivanov A. G (2018). Social mythology and its role in the development of society: dis. ... Dr. Philos. Sciences: 09.00.11. Voronezh State University. Voronezh [in Russian].
6. Maksimova M. N. (2010). The art of makeup in Russian theatrical culture of the late 19th - first third of the 20th centuries. : author. ... Cand. art history: 24.00.01 / Russian State University for the Humanities. Moscow [in Russian].
7. Sorokina T. A. (2012). Makeup as a visual and mystery aspect of scenography. Moscow: Econ-Inform [in Russian].
8. Shkaratan O. I. (2009). The essence and functions of social stratification: Lecture from the course "Social structure and social stratification". Journal of Sociology and Social Anthropology, 3, 43–66 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2021

Отримано після доопрацювання 31.03.2021

Прийнято до друку 05.04.2021

УДК 37.013.73

Цитування:

Попова О. В. Сценічний дизайн сучасного українського режисерського театру. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 127-131.

Popova O. (2021). Stage design of the modern Ukrainian director theater. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 127-131 [in Ukrainian].

Попова Оксана Володимирівна,
аспірантка

Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2056-2073>
odimkina91@gmail.com

СЦЕНІЧНИЙ ДИЗАЙН СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ

Мета статті – виявити та проаналізувати провідні напрями розвитку сценічного дизайну в сучасному вітчизняному режисерському театрі, а також дослідити проблематику режисерських пошуків у сценічному дизайні. **Методологія** дослідження. Застосовано системний метод, спрямований на теоретичне та художньо-практичне осмислення основних аспектів процесу вирішення сценічного твору в комплексі організації сценічної дії та сценічного простору; метод художньо-критичного аналізу в процесі вивчення сучасного театрального репертуару, що дозволив дослідити сценічний дизайн вітчизняного режисерського театру в багатоманітні його форм; типологічний метод, що посприяв систематизації традиційних та новаторських підходів до розробки та реалізації сценічного дизайну, а також визначенню його особливостей в сучасному українському театрі; метод образно-стилістичного аналізу, завдяки якому виявлено та проаналізовано специфіку сценічного дизайну сучасних постановок українських театральних режисерів; герменевтичний метод, що посприяв виявленню та інтерпретації закладених постановником сенсів у ритмо-хронотопічній конфігурації сценічного дизайну. **Наукова новизна**. Досліджено режисерсько-постановочну та сценографічну діяльність провідних українських режисерів (Б. Поліщука, Д. Костюминського, С. Маслобойщикова); виявлено варіативне розмаїття підходів до вирішення сценічного оформлення в сучасному українському драматичному театрі та охарактеризовано їх вплив на художню структуру вистави; визначено специфіку вирішення дизайну сучасної театральної постановки українськими сценографами, які водночас і режисерами-постановниками вистави. **Висновки**. Трансформації функцій та лексики сценічного дизайну в українському режисерському театрі ХХІ ст. безпосередньо пов'язані зі змінами візуальної естетики сучасного театрального мистецтва, проблематикою інтерпретації літературного першоджерела та його сценічного втілення. Перебираючи на себе функції театрального художника, режисери-постановники прагнуть створити унікальне авторське середовище драматичної ситуації, візуалізуючи літературний текст в просторово-часовому континуумі вистави відповідно індивідуальному визначенню сенсу постановки, в прагненні точно висвітлити власну концепцію. Натомість у постановках, здійснених театральними художниками домінантне положення займає зображення – вистава є низкою візуальних образів, а візуальні символи здійснюють на глядача емоційний вплив, що зазвичай є сильнішим за драматичний текст та акторську гру.

Ключові слова: сценічний дизайн, український театр, режисерський театр, постановки, візуальна режисура сцени, декорації.

Popova Oksana, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts

Stage design of the modern Ukrainian director theater

The purpose of the article is to identify and analyze the leading directions in the development of stage design in modern domestic director's theater, as well as to explore the problem of director's search in stage design. **Methodology**. A systematic method was applied, aimed at theoretical and artistic, and practical comprehension of the main aspects of the process of solving a stage work in the complex of organizing stage action and stage space; the method of artistic-critical analysis in the process of studying the modern theatrical repertoire, made it possible to study the stage design of the domestic director's theater in the variety of its forms; the typological method, helped to systematize traditional and innovative approaches to the development and implementation of stage design, as well as to determine its features in modern Ukrainian theater; the method of figurative and stylistic analysis, thanks to which the specifics of the stage design of modern productions of Ukrainian theater directors have been identified and analyzed; the hermeneutic method helped to identify and interpret the meanings laid down by the director in the rhythm-chronotopic configuration of the stage design. **Scientific novelty**. The directing-staging and scenographic activity of the leading Ukrainian directors (B. Polishchuk, D. Kostyuminsky, S. Maslobovshchikova) has been investigated, the variable variety of approaches to solving stage design in modern Ukrainian drama theater has been revealed and their influence on the artistic structure of

the performance has been characterized; the specifics of the design solution for a modern theatrical performance by Ukrainian stage designers, as well as production directors, have been determined. **Conclusions.** The transformations of the functions and vocabulary of stage design in Ukrainian directing theater XXI century are directly related to changes in the visual aesthetics of modern theatrical art, the problems of interpretation of the literary source, and its stage embodiment. Taking over the functions of a theatrical artist, stage directors strive to create a unique author's environment for a dramatic situation, visualizing a literary text in the space-time continuum of presentation in accordance with the individual definition of the meaning of the production, in an effort to accurately illuminate their own concept. But in the production, carried out by theatrical artists, the dominant position is occupied by the image - the performance is a series of visual images, and visual symbols exert an emotional impact on the viewer, which is usually stronger than a dramatic text and acting.

Key words: stage design, Ukrainian theater, director's theater, performances, visual stage direction, scenery.

Актуальність дослідження. Динамізм цивілізаційного розвитку протягом останнього десятиліття ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. зумовив значні зміни культурного ландшафту, посприявши оновленню простору соціального мистецтва, формуванню нового способу існування людини, переосмислення буттєвих основ та співвідношення людини і світу. Трансформації системи сприйняття, у свою чергу, відобразилися на розвитку підходів та методів постановки театрального твору, його вирішення засобами сценічного дизайну, зумовивши радикальні зміни використання візуальних засобів виразності. Це робить практику українського режисерського театру унікальним матеріалом для теоретичного аналізу стану і тенденцій розвитку сценічного дизайну ХХІ ст., висновки якого можуть мати інтерес для осмислення процесів сучасного простору соціального мистецтва.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі у науковому вимірі представлено багато ґрунтовних досліджень та наукових розвідок, присвячених специфіці сучасної сценографії в Україні. Наприклад, дослідження С. Триколенко «Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції» [6] присвячене виявленню та окресленню провідних тенденцій розвитку новітнього театально-декораційного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.; наукова стаття К. Юдової-Романової, В. Стрельчук та Ю. Чубукової «Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві» [7], в якій дослідниці аналізують тенденції осучаснення сценічного простору засобами використання інформаційних комп'ютерних та інженерних технологій українськими режисерами; наукова публікація Л. Бевзюк-Волошина «Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі» [1], в якій авторка розглядає окремі приклади відмови українських театральних режисерів від сценографів у виставі.

Проте окремих праць, в яких комплексно досліджується проблематика режисерських пошуків у сценічному дизайні не існує, а висвітлені аспекти означеного питання не розкривають в повному обсязі особливості розробки та реалізації режисерами сценічного дизайну постановок і не вичерпують проблематику режисерських пошуків у вітчизняній сучасній сценографії.

Мета статті – виявити та проаналізувати провідні напрями розвитку сценічного дизайну в сучасному вітчизняному режисерському театрі, а також дослідити проблематику режисерських пошуків у сценічному дизайні.

Виклад основного матеріалу. В умовах сучасного життя театр перебуває в постійному пошуку нових форм інтерпретації минулого та сучасного, розширюючи спектр дослідження пов'язаних із ним художніх процесів. У цьому контексті, з урахуванням глобальних інноваційних процесів, що виникають у галузі театральної культури в цілому та в галузі сценічного дизайну зокрема, постійно змінюється підхід до здійснення постановки вистави.

Способи сприйняття різноманітної культурно-історичної інформації на початку ХХІ ст. суттєво оновилися, що вимагає від режисерів нових принципів та підходів до створення вистав. Останнім часом виникають різноманітні посилення для переосмислення методик сценічного дизайну: новітні технічні засоби та інноваційні інформаційні технології принесли у цей процес динаміку та розширили можливість авторської інтерпретації літературного першоджерела. Сучасні театральні постановки тяжіють до динаміки, характеризуються багатогранністю та складністю концептуальних рішень, гостротою та яскравістю пластичного вираження, максимально зближуючи режисерський театр та сценографічне мистецтво.

Підґрунтям сценічного дизайну в Україні на початку ХХІ ст. лишаються

художні досягнення національної театральної практики, проте водночас характерною тенденцією є звернення сучасних режисерів до новаторських технологій та посилення їх функцій в контексті організації сценічної дії та сценічного простору. У загальному процесі розвитку світової театральної культури в сценічному дизайні України його співвідношення з іншими компонентами вистави набувають специфічних проявів. Зокрема, характерне для українського театру останньої третини ХХ ст. злиття режисури та сценографії наразі нерідко виражене як сценографія режисера або театр художника. Можемо припустити, що причиною цього став перехід художнього висловлення в зону візуально-тактильного досвіду глядача, тенденції переміщення сенсів, що значною мірою виражаються засобами сценічного дизайну.

Розглядаємо сценічний дизайн сучасного українського режисерського театру як «результат семіологічної концепції постановки» [4, 338] у контексті його процесуальності, що виражається в створенні живописно-пластичного образу у часопросторі вистави шляхом трансформації сценографічного середовища та переміщення світлових і кольорових акцентів, а також його розвитку, що узгоджений в часі з розвитком танцювально-пластичного образу постановки.

Надзвичайно цікаве вираження сценічний дизайн отримує у виставах відомого українського сценографа, режисера, художника-постановника та художника по костюмах Б. Поліщука, вирізняючись унікальними проявами в загальній концепції сценічного оформлення та кожному її елементі трансльованих сенсово-змістових аспектів.

Режисерським дебютом професійного сценографа стала химерна казка – містична постановка «Впольована пристрасть, або Підслухані пісні княжого саду» Г. Листвак та О. Ренн (Львівський театр ім. Леся Курбаса, 2017 р.), в просторі якої поєднано предмети, живих людей та ляльок з метою створити органічний синтез міфології, фольклору, світського та сільського життя, періоду козаччини та мазепинського бароко. Б. Поліщук шукає новаторські відтінки поєднання зовнішніх образів, світла та музичного оформлення (композитори В. Сіренко та А. Селецький).

Сценографія вистави «Android. Номер на твоїй спині» (Малий театр, 2019 р.)

вирізняється стилістикою східної культури, тяжінням до інтелектуального театру, глибинним філософським осмисленням буденності. Б. Поліщук, поєднуючи живопис та сценічну дію, занурює глядача в своєрідний медитативний стан споглядання, репрезентуючи естетичними засобами театру художника ідею втрати людиною волі до кроку вперед та істинного життя через щоденні проживання міні-трешових ситуацій. Сценічний простір вирішено в білому кольорі (стіни кімнати обтягнуті білою тканиною у вертикальні смужки), з мінімумом декорацій (вузький стіл, стілець, матрац, що лежить на підлозі, білі ролети на високому вікні; в центрі – прозора полиця з квітами, що звисає зі стелі); білим є і костюм Адама (М. Кушов), що контрастує з чорною сукнею персонажа Андрій у виконанні Л. Шелоумової – візуальний ряд відповідно до режисерського бачення не має викликати певного емоційного збурення або яскравих емоцій.

Сміливі експерименти постановника не обмежуються акцентуванням на візуальній частині та естетичній мові вистави, надзвичайною деталізацією та активним зверненням до етнічних і фольклорних тем, а проявляються в роботі з простором та акторським складом, в прагненні змінити правила існування виконавця на сцені.

Провідну роль в організації багатоманіття знакових засобів вистави «Герої хаосу» М. Максимчука (Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, 2020 р.) як цілого та його візуальної структури у творчості режисера і художника Д. Костюминського відіграє ритмічна організація сценічного дизайну в процесі візуалізації драматургії – просторово-часова послідовність сценографічних ритмів, що позиціюється режисером-постановником як один із сенсоутворюючих факторів вистави визначає інтенсивність глядацького сприйняття.

Стильний візуально-аудіальний простір вистави, на думку театральних критиків, радше пластичної поеми, в якій репрезентовано образ героя в сучасному вітчизняному контексті з елементами минулого, створений за допомогою світлової та відеоапаратури, точно відповідає художнім образам, майстерно втіленими виконавцями (М. Береза, В. Гордієнко, З. Дибовська, А. Кравчук, К. Кудлач, А. Лісовська та ін.). Мінімізуючи вербальні складові (текст

«Одіссеї» Гомера поєднано з авторськими та акторськими рефлексіями), постановник фокусує увагу на розповіді історії через пластичні сцени, а статистичні дані до кожної сцени подає в форматі проєктованих коротких текстів (окремі тези сценічна дія ілюструє досить детально) [3].

Сценографія вистав одного з найкращих українських театральних художників і режисерів С. Маслобойщикова – «Буря», «Дон Жуан», «Гедда Габлер» та ін., що вирізняються елементами поезії, глибинною філософією та художньо-естетичною гармонією, є унікальним прикладом візуальної інтерпретації синтезу драматургічного, музичного, ритмопластичного текстів, що репрезентує мовою живописно-пластичних художніх образів глибинні ідеї та сенси драматургічного твору. В процесі розробки композиції вистави, художнього оформлення, розвитку сценічної дії та побудови мізансценічного малюнку він використовує унікальні прийоми і засоби виразності. Зокрема, однією із характерних рис сценографії майстра є наявність унікального метафоричного модуля – конструктивно завершеної складової частини сценічного дизайну, що не лише призначена для реалізації цільових функцій в процесі сценічної дії, оскільки саме довкола неї сконцентровано сенсово-змістове навантаження вистави.

Наприклад, у виставі «Небезпечні зв'язки» П. де Лакло (Національний Центр Театрального Мистецтва ім. Леся Курбаса, Театр на Печерську), над постановкою якої С. Маслобойщиков працював у 2013 р., таким модулем став купол з яскраво-білої тканини, що трансформувався завдяки здійсненню та опусканню матеріалу, заповнюючи весь сценічний простір – вишукана візуальна метафора уособлювала мінливість, нестабільність і невловимість кохання, а відповідно до розвитку дії – величезне ліжко або бурхливе море [5, 26]. Постановка посприяла розробці новаторського творчого методу, засобами якого було значно розширено арсенал лексики традиційного театру [2].

У 2019 р. С. Маслобойщиков здійснює постановку вистави «Verba» за мотивами драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка).

Специфічним метафоричним модулем, довкола якого сконцентровано сенсово-змістове навантаження сценічного твору є величезний лабіринт – дерев'яна декорація,

розміщена в центрі поворотного кола сцени, що складається з різних за розмірами щитів, розставлених в перспективі.

Сценічний дизайн вистави уособлює особливий, відсторонений простір – простір, народжений завдяки символічному трактуванню літературного першоджерела. У костюмах, створених Н. Рудюк поєднано автентичну, магічну слов'янську колористику та символіку.

Відповідно до режисерського бачення С. Маслобойщикова унікальність драми-феєрії проявляється не лише в неординарному художньому вирішенні сценічного простору, а й в сценічній редакції текстового матеріалу (зберігши автентичні тексти, постановник змінив місцями деякі дії, що посилює звучання нових сенсів та акцентів).

У театральному мистецтві перших десятиліть ХХІ ст. унікальним чином поєднується багатоманіття знакових засобів, відповідно зростає значення візуального образу постановки – «видовищного тексту». Інтегрування сучасними українськими режисерами в тканину постановок елементів театру постмодерну посилює значущість «видовищного тексту» як сукупності сценографічного, пластичного та хореографічного початків – перед художниками постає завдання створення не лише інформативного візуального ряду, але і пошуку динамічного кольоро-пластичного еквіваленту сценічної дії.

Наукова новизна. Досліджено режисерсько-постановочну та сценографічну діяльність провідних українських режисерів (Б. Поліщука, Д. Костюминського, С. Маслобойщикова); виявлено варіативне розмаїття підходів до вирішення сценічного оформлення в сучасному українському драматичному театрі та охарактеризовано їх вплив на художню структуру вистави; визначено специфіку вирішення дизайну сучасної театральної постановки українськими сценографами, які водночас і режисерами-постановниками вистави.

Висновки. Трансформації функцій та лексики сценічного дизайну в сучасному українському режисерському театрі безпосередньо пов'язані зі змінами візуальної естетики сучасного театрального мистецтва, проблематикою інтерпретації літературного першоджерела та його сценічного втілення.

Перебираючи на себе функції театрального художника, режисери-постановники прагнуть створити унікальне

авторське середовище драматичної ситуації, візуалізуючи літературний текст в просторово-часовому континуумі вистави відповідно індивідуальному визначенню сенсу постановки, в прагненні точно висвітлити власну концепцію. Натомість у постановках, здійснених театральними художниками домінантне положення займає зображення – вистава є низкою візуальних образів, а візуальні символи здійснюють на глядача емоційний вплив, що зазвичай є сильнішим за драматичний текст та акторську гру.

Література

1. Бевзюк-Волошина Л. Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 15. С. 64–71.
2. Вистава «Небезпечні зв'язки» за однойменним романом Шодерло де Лакло. Національний Центр Театрального Мистецтва ім. Лея Курбаса. URL : <https://kurbas.org.ua/plays/nebezpechnizvyazku/nebezpechnizvyazku.html> (дата звернення : 1 березня 2021).
3. Ільницька Л. Одисей в полоні естетики: як заблукали «Герої хаосу». Korydor. 2021. URL : <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/odissey-v-poloni-estetyky-iak-zablukaly-heroi-khaosu.html> (дата звернення : 28 лютого 2021).
4. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.
5. Реутова К. Сергій Маслобойщиков: «Виставу вигадує художник». Український театр. 2013. № 3. С. 26–27.
6. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : автореферат канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 18 с.
7. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. 2019. № 2(1). С. 52–72.

References

1. Bevzyuk-Voloshina, L. (2014). Set designer or director: the priority of authorship in modern theater. Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Film, and Television named after IK Karpenko-Kary, Issue 15, pp. 64–71 [in Ukrainian].
2. The play "Dangerous Connections" based on the novel of the same name by Schoederlo de Laclo. the National Center for Theatrical Arts named after Leia Kurbas. URL: <https://kurbas.org.ua/plays/nebezpechnizvyazku/nebezpechnizvyazku.html> [in Ukrainian].
3. Ilnytska, L. (2021). Odyssey in the captivity of aesthetics: how the "Heroes of Chaos" got lost. Corridor. 2021. URL: <http://www.korydor.in.ua/en/stories/odissey-v-poloni-estetyky-iak-zablukaly-heroi-khaosu.html> [in Ukrainian].
4. Pavi, P. (1991). Dictionary of the theater. Moscow: Progress [in Russian].
5. Reutova, K. (2013). Sergei Masloboyschikov: "The performance is an artist's invention." Ukrainian theater, no. 3, pp. 26–27.
6. Trikoленко, S. T. (2016). Ukrainian scenography of the late XX - early XXI centuries.: the main trends and author's positions. Abstract of Ph.D. Kyiv: Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky [in Ukrainian].
7. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., Chubukova, Y. (2019). Directing innovations in the use of technical means and technologies in the performing arts. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing arts, no. 2 (1), pp. 52–72.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2021
Отримано після доопрацювання 08.02.2021
Прийнято до друку 12.02.2021

Цитування:

Чуботіна І. М. Художньо-стильові особливості чоловічих костюмів 1970-х років у стрічці Р. Балаяна «Польоти уві сні та наяву». *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 132-138.

Чуботіна Ірина Михайлівна,

*аспірантка кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8436-0086>
iri-s83@outlook.com

Chubotina I. (2021). Artistic and stylistic features of men's costumes of the 1970s in R. Balayan's film "Flights in Dreams and Realities" (Polyoty vo sne i nayavu). *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 132-138 [in Ukrainian].

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЧОЛОВІЧИХ КОСТЮМІВ 1970-Х РОКІВ У СТРІЧЦІ Р. БАЛАЯНА «ПОЛЬОТИ УВІ СНІ ТА НАЯВУ»

Мета роботи – розкрити художньо-стильові особливості чоловічих костюмів стрічки Р. Балаяна «Польоти уві сні та наяву» як знакові для українського кінематографу та дизайну межі 1970 – 1980-х рр. Пропоноване дослідження робить внесок в історію костюма в кіно, розглядаючи його як об'єкт дизайну в контексті моди означеного періоду, світової та вітчизняної культурної парадигми. **Методологія.** Робота над обраною темою передбачає такі теоретичні методи: аналітичний метод дослідження для узагальнення та окреслення проблематики; порівняльний аналіз для виявлення особливостей чоловічого костюму в кіно в контексті вітчизняного та світового культурного надбання; мистецтвознавчий метод слугуватиме для розуміння внеску візуального ряду в стрічці в сучасний дизайн та культуру загалом. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні взаємозв'язків чоловічого костюму в кіно та модним мейнстрімом кінця 1970-х – початку 1980-х років на прикладі стрічки «Польоти уві сні та наяву». Відзначимо, що аналіз творчості Р. Балаяна проходив в основному в напрямку пошуку витоків візуальної образності і її смислового наповнення; місце і роль костюмів в його фільмах, соціокультурний контекст в якому вони створювалися раніше детально не розглядалися. Незважаючи на численну бібліографію матеріалів, присвячених творчості Р. Балаяна та, особливо, «Польотам...», які охоплювали різні художні аспекти, такий важливий компонент фільмів Р. Балаяна, як костюм практично залишається поза увагою. **Висновки.** Осмислення ролі костюмів у вітчизняному кінематографі, на прикладі стрічки «Польоти уві сні та наяву», що відображають не тільки візуальну частину кіноматеріалу а й культурно-мистецький контекст фільму дає нову точку відліку для дослідження історії чоловічого костюму та його внеску у сучасний модний потік. Лаконізм та гармонія образних рішень 1970-х років переживає останні роки свого піднесення на початку 1980-х перед самим своїм зникненням, подаючи нам приклад досконалого поєднання простої форми та глибокого наповнення, що може слугувати прикладом для наслідування у сучасному дизайні чоловічого вбрання.

Ключові слова: чоловічий костюм, мода 1970-х – 1980-х рр., костюм в кіно, «Польоти уві сні та наяву».

Chubotina Iryna, graduate student of the Department of Design and Technology, Faculty of Design and Advertising, Kyiv National University of Culture and Arts

Artistic and stylistic features of men's costumes of the 1970s in R. Balayan's film "Flights in Dreams and Realities" (Polyoty vo sne i nayavu)

The purpose of the article is to reveal the artistic and stylistic features of men's costumes in R. Balayan film "Flights in Dreams and Reality" (Polyoty vo sne i nayavu) as significant for Ukrainian cinema and design of the 1970s-1980s. The proposed research contributes to the history of costume in cinema, considering it as an object of design in the context of the 1970s-1980s fashion, world and domestic cultural paradigm. **Methodology.** Work on the chosen topic involves the following theoretical methods: an analytical research method for generalization and delineation of issues; comparative analysis to identify the features of men's costume in cinema in the context of domestic and world cultural heritage; the art history method will serve to understand the contribution of the visual series in the film to modern design and culture in general. **The scientific novelty** of the study is to explain the correlation of men's costume in cinema and the fashion mainstream of the late 1970s - early 1980s on the example of the film "Flights in Dreams and Reality". It should be noted that previously the analysis of R. Balayan's work was primarily directed to find the origins of visual imagery and its semantic content; the place and role of costumes in his films, the socio-cultural context in which they were created were not previously considered in detail. Despite the numerous bibliography of materials devoted to the work of R. Balayan and especially "Flights..." (Может нужно было полное название "Flights in

Dreams and Reality") which covered the most various artistic aspects, still such as an important component of R. Balayan's films as the costume has been practically ignored. **Conclusions.** Understanding of the role of costumes in domestic cinema on the example of the film "Flights in Dreams and Reality", which reflects not only the visual part of the film but also the cultural and artistic context of the film, gives a new starting point for studying the history of men's costume and its contribution to modern fashion. The laconism and harmony of figurative solutions of the 1970s experience their last years of popularity in the early 1980s, right before their disappearance, giving us an example of the perfect combination of simple form and deep filling, which can serve as an example to follow in modern men's clothing design.

Key words: men's costume, fashion of the 1970s – 1980s, costume in cinema, "Flights in Dreams and Reality".

Актуальність теми дослідження. Звернення до дослідження художньо-стилістичних особливостей екранного костюма може дати ряд результатів важливих як для історії моди, так і для кінематографу. Варто наголосити, що світовими мистецтвознавцями приділяється значна увага костюму в кіно, як важливому джерелу для міждисциплінарних досліджень, однак, на жаль, українських наукових праць з цієї проблематики дуже мало, значно більше уваги приділяється іншим аспектам, хоча як зазначає мистецтвознавець Д. Харькова, «костюм – невід'ємний елемент кінообразу: як образу конкретного героя, так і образно-художнього світу фільму в цілому. Саме костюм створює перше враження про героя, виступаючи спочатку як засіб образотворчої виразності» [12, 9]. Костюм в кінематографі подає нам уявлення не тільки про одяг в об'ємі та русі, а й демонструє його в сукупності із оточуючими обставинами: людьми, архітектурою, природою, тим самим вписуючи його в життєвий потік. Нам видається актуальним зосередження саме на стрічці «Польоти уві сні та наяву», адже їй вже майже сорок років, проте цікавість до неї публіки та мистецької спільноти не згасає. Про це свідчить виставка «Польоти уві сні та наяву» за однойменним фільмом Романа Балаяна, із куратором кінокритиком та членом Міжнародної асоціації кінопреси (FIPRESCI) Андрієм Алфєровим, що проходила 17 грудня 2020 - 07 березня 2021 у Музеї кіно Довженко-Центрі. Метою виставки стало всебічне дослідження історії та багатовимірності смислів фільму, а також контекст та епоху в яких він був створений.



Рис.1. Афіша виставки. Фото автора. Зроблено в експозиції виставки «Польоти уві сні та наяву» з дозволу Музею кіно «Довженко-Центру»

Метою нашого дослідження стало виявлення основних рис чоловічих костюмів у стрічці «Польоти уві сні та наяву», як підсумок моди 1970-х років, що є важливим не тільки для вітчизняного кінематографа, а й для історії чоловічої моди. Для нашого дослідження ми обрали костюми зі стрічки «Польоти...» не тільки через їх образну наповненість, а й як найбільш символічні для чоловічої моди 1970 – 1980-х рр.. У фокусі нашої уваги постануть саме чоловічі вбрання до стрічки, так само і як у самих роботах Р. Балаяна, для яких характерна все ж «чоловікоцентрованість», як слушно зазначає З. Абдуллаєва, кінокритик, у монографії присвяченій режисерові : «Чому він віддає перевагу героям - чоловікам і дітям, а жінок витісняє з першого плану?» [1, 33]. Одяг його головних персонажів ми розглядаємо, як символ чоловічої моди 1970-х років.

Аналіз досліджень та публікацій. Досліджено історіографію проблематики і визначено, що питання костюмів в роботах Р. Балаяна, і, зокрема, у «Польотах уві сні та наяву», залишається майже не висвітленим. При тому, особливості творчості українського режисера висвітлено в багатьох працях (З. Абдуллаєва, В. Михайлин, О. Усачова і т.д. [1; 7; 11]), вони мають здебільшого художній чи публіцистичний характер. Загалом, треба відмітити, що питання костюма в історії українського кінематографа досі є маловивченим. Достатньо повно при цьому аналізуються інші питання візуального наповнення вітчизняних стрічок. Так, у роботі «Нариси з історії кіномистецтва України» висвітлюються особливості стилістичних трансформацій у вітчизняному кіно [9]. Одягу в радянському кіномистецтві присвячене видання «Костюм в кіно» В. Кузнецової, що, попри певну ідеологічну акцентуацію, глибоко аналізує роль і місце одягу на екрані [5]. Також треба відмітити роботу О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контекст», де автор згадує костюми до «Польотів...» та підкреслює їх образне значення для змістового

навантаження стрічки [8].

Виклад основного матеріалу. Кажучи «мода 50-х», чи «90-х», ми змальовуємо узагальнений образ, який панував у цей період. Проте костюм не мінявся докорінно на межі десятиліть, він плавно трансформувався увесь час, досягаючи своєї найвпізнаванішої форми, яка ставала знаковою для певного часу. Ідеал чоловічої краси 1970-х років – видовжений прилеглий силует розкльошений до низу – це класичний ідеал, що базується на античній традиції. Цей силует завдячує своєю появою так званій «павиній революції» межі 1967 – 1968 років. «Революційний» костюм бунтував проти скутості попередніх часів: сталості форми, одноманітності оздоблення, образної нудьги, монохромної палітри, навіть гендерних норм. Чоловіча мода досить уперто тримається здобутків «павиної революції», яка остаточно втрачає свою актуальність на середину 1980-х років, відчутно відірвавшись від жіночої, що вже на кінець сімдесятих значно видозмінюється: плечі розширюються, брюки звужуються до низу, силует ніби перегортається, стаючи більш масивним. Всі ці процеси майже без запізнь ми можемо спостерігати і в нашій країні. «У 1970-х роках в Україні збільшується попит на модний одяг, який стильово й асортиментно урізноманітнюється: повсякденний, спортивний, відпочинковий» [10, 108]. Треба відзначити, що в цей період робиться багато кроків щодо подолання кризи у легкій промисловості (створюються швейні об'єднання, модернізують обладнання, функціонують і розвиваються будинки моделей), однак, як зазначає З. Тканко, продукція вітчизняних підприємств все ще «не забезпечувала потреби населення у сучасному модному вбранні, яке й надалі є в дефіциті» [10, 104]. У цей час триває безкінечна гонитва за модними речами, що на початок 1970-х рр. стає вже нормою, радянська людина брежнєвської епохи «б'ється» із вітчизняною легкою індустрією за право носити омріяні джинси та кросівки. Ідеологи Радянського Союзу приділяли велику увагу розробці особливого «радянського стилю», котрий би виражався не тільки в розробці нового одягу, а й в особливому відношенні до костюма. На думку мистецтвознавця Т. Козлової, «пропаганді радянського стилю чимало сприяв кінематограф, у технічному сенсі більш прогресивний, але ідеологічно ще більш пристосовницький ніж мода» [4, 141]. В авторських стрічках 1970 – 1980-х рр. ми бачимо новий етап візуального мистецтва:

перехід від кіно 1960-х, з його оптимізмом, динамікою та піднесеним духом «відлиги», до більш лаконічної, проте більш складної та глибокої кіномови. Для українського кінематографу це дуже непростий час: закінчується епоха неореалізму із першими стрічками К. Муратової і П. Тодоровського та «поетичного кіно» С. Параджанова, Ю. Ільєнка та Л. Осики, коли «вперше за довгий час українська творча інтелігенція перестала відчувати себе другорядним персонажем, а вільно дихала і творила» [2, 322]. Стрічки режисерів-новаторів відкладаються «на полиці», вони просто не можуть вписатися в радянське мистецтво. Як зазначає Д. Бадьєр: «Комуністичним функціонерам до їх пошуків не було ніякого діла. Їм було важливо, щоб кіно – «найважливіше з мистецтв» – справно виконувало покладену на нього завдання: прославляти радянської людини і її прагнення до побудови комунізму за всяку ціну. Образ цієї людини повинен був бути неодмінно «позитивним», ніякої екзистенції або, страшно подумати, сюрреалізму» [2, 321]. У вирі другорядних стрічок кіностудії О. Довженка, що не викликали захоплення публіки, з'являється режисер, що дивним чином поєднав найглибші пошуки особистості людини із глобальним баченням життєвих обставин звичайної людини. Роман Гургенович після проникливих фільмів за літературною класикою «Каштанка» (1975) та «Бірюк» (1977), що продемонстрували його глибокий та людинолюбний погляд на мистецтво, знімає у 1982 році «Польоти уві сні та наяву», що стають не просто популярною стрічкою свого часу, а й зараз викликають таке ж захоплення не тільки у глядачів, а й у мистецтвознавців. Здавалося б, проста історія – три дні з життя провінційного інженера напередодні його сорокаріччя, метання між дружиною та коханкою, між обов'язками та пошуками себе. Однак картина виявилася настільки знаковою, що Роман Балаян навіть скаржився, що в ній стали шукати ті символи, яких в ній немає. І загалом режисер не робив акцент саме на речових компонентах у стрічці, будучи прибічником тієї думки, що кіно не треба ускладнювати костюмами [1]. Більше того, окремого художника по костюмах не було. Наскільки нам відомо, акторам підбирали або одяг з-поміж учасників групи, або вони грали у власному одязі. Вбрання основним героям О. Янковському і О. Меньшикову, придумав сам Р. Балаян. І саме через те буденний одяг у його стрічках більш показовий для відчуття справжнього, а

не кінематографічного буття.

Головного героя в «Польотах...» зіграв О. Янковський, що переживав у 1970 – 1980-ті зеніт своєї слави й знакові картині із артистом виходили одна за одною: «Дзеркало» (1974), «Зірка привабливого щастя» (1975), «Звичайне диво» (1978), «Той самий Мюнхгаузен» (1979), «Закоханий за власним бажанням» (1982) і так далі. Мистецтвознавці відмічають, що він настільки точно і виразно відобразив типаж «вітчизняного Гамлета», що майже «закрив тему»: «Його Сергій Макаров – це свого роду підсумкова постать у шерензі “зайвих людей” доби застою» [8, 245]. І найбільш виразно цей негероїчний герой, інженер-інтелігент з глибинки, що корінням походить із чеховських неприкаяних персонажів сторічної давнини став відображений у стрічці «Польоти уві сні та наяву». Про це пише В. Михайлін: «Інтелігент пізньорадянського періоду – це людина великого стилю у відсутності, власне, великого стилю» [6]. Його образ концентрує геть протилежні вектори: самозаглибленість і хизування, вдумливість і блюзнірство, зрілість та інфантильність, – все це підкреслює обране для героя вбрання.



Рис.2. О. Янковський (Сергій Макаров)
Фото автора. Зроблено в експозиції виставки
«Польоти уві сні та наяву» з дозволу Музею кіно
«Довженко-Центру»

Однак, його костюм подає нам історію не тільки Сергія Макарова, а й достеменно ілюструє історію радянської чоловічої моди 1970-х. «Чоловіче вбрання відзначалося функціональністю, простою конструкцією та багаточисельністю (піджаки, куртки, сорочки з високим і гострим коміром, майки, гольфи, джинси, штани-кльоші тощо). Помітною була фемінізація чоловічої моди: картаті й квіткових узорів сорочки, взуття на високих підборах, яскраві шарпетки, а найголовніше –

довге волосся» – так окреслює вітчизняну чоловічу моду цього періоду мистецтвознавець З. Тканко [10, 104]. Вбрання головного героя майже цілком відповідає цьому опису: для Макарова обирається лаконічний і красномовний комплект: джинсові сорочка та брюки, кросівки та светр, – у цьому костюмі герой існує від початку до кінця стрічки. Трапецієподібний силует вбрання, візуально видовжує постать, робить стрункішим, підкреслює молоджавість персонажа, а натуральні блакитно-сірі відтінки додають вдумливо-меланхолічні ноти до образу. Джинсовий одяг – верхівка бажання радянської людини, почав з'являтися у Радянському Союзі ще з 1960-х, проте далеко не одразу прийшовся до вподоби широким верствам населення. Відомий київський дослідник С. Цалік зазначає: «Пік джинсового буму припав на другу половину 1970-х. Так що там бум – це було щось на зразок лихоманки, легкого божевілля, масового божевілля» [13]. Окрім того, порівняно із 1960-ми роками «покрій джинсів урізноманітнівся, особливо модними стали кльошовані (вшивали клини) або дзвоноподібні джинси, надто завужені в стегнах, що утруднювало їх вдягання» [10, 104]. На герої О. Янковського котонова сорочка Levi's, а джинси Wrangler, із характерними швами на задніх кишенях, окрім того, ми бачимо що штани добряче потерті, що водночас може свідчити про те, що персонаж із ними нерозлучний багато років, і те, що він слідує за модою, адже в той час приходиться мода саме на стерті джинси, заради яких нові речі навмисно підстарювали: терли пемзою, виварювали із відбілювачем тощо. Треба наголосити, що поява джинсового одягу на радянських екранах, так само як і на вулицях, викликала рішучі протести і невдоволення консервативної частини суспільства: «Джинси стали об'єктом суворих інвектив не тільки тому, що прибули до нас із зловорожого Заходу, але й тому, що підкреслювали природні форми тіла, робили рухи вільними і розкутими» [8, 245]. Однак, не дивлячись на провокаційну розкутість комплекту, герой доповнює його здавалося б зовсім з ним не сумісним сірим светром. У 1970 – 1980-х трикотаж переживає пік популярності. На той час в Україні великим попитом користуються вироби Республіканського будинку моделей трикотажних виробів, який розпочинає свою діяльність ще у 1961 році. У цей час у світовій моді перемагають тенденції комфорту та грайливості у повсякденному гардеробі, що могли надати вироби з трикотажу, що вже не

сприймався виключно як спіднє вбрання чи одяг для відпочинку. Як відмічає мистецтвознавець Г. Кокоріна: «Необхідність нового підходу до трикотажу усвідомлювали і українські фахівці. Головне завдання, яке виконував Будинок моделей, полягало в ґрунтовній модернізації виробництва, в створенні красивого і сучасного одягу» [3, 155]. Його фахівці розробляли зразки одягу для численних українських підприємств та фабрик. Однак їх виробничих потужностей не вистачало, щоб задовольнити зростаючий попит, і більшість жінок в СРСР опановує ручне в'язання. Особливий хіт 1970-х – меланж – пряжа з волокон, пофарбованих у різні кольори. Так, на Сергієві сірий меланжевий светр прямого силуету, що відсилає глядача до вдумливих та романтичних персонажів Ж.-Л. Трентіньяна з фільмів «Ніч у Мод» чи «Чоловік та жінка». Сірий светр при всій його лапідарності символізує нонконформізм героя, бунтаря-інтелігента, на кшталт американських бітників, або радянських геологів-альпіністів у виконанні В. Висоцького із стрічок 1960-х років С. Говорухіна та К. Муратової. Модний, зухвало-еротичний джинсовий комплект разом із грубо в'язаним сірим светром демонструють багатогранність персонажа. Це влучний і стильний комплект, що підкреслює фігуру й демонструє смак провінційного інтелігента. Сам режисер не хотів показувати столичного жителя, москвича або киянина, хотів «брати глибше». Такому герою не може бути комфортно жити, настає осінь, і ми бачимо, як Макаров увесь час мерзне у своєму вбранні. В пронизливому епізоді жінка-путівниця віддає йому свій формений бушлат, й Макаров кутається в закоротке жіноче пальто і стає подібним чи то на білогвардійця, чи то на француза під Москвою, що тільки підкреслює його чужорідність в маленькому містечку, у суспільстві.

Окрім відчуження головного героя, ми можемо прослідкувати тему невинного протистояння із оточуючими чоловіками. Тема дуелі дуже характерна для фільмів Романа Балаяна, і вона наповну розкриється в наступних стрічках режисера: «Поцілунок» (1983) та «Бережи мене, мій талісмане» (1986). В «Польотах...» відкритої сутички не відбувається, це скоріше постійне естетичне суперництво з іншими чоловіками, яке костюми тільки підсилюють. Він із легкістю перемагає пересічних приятелів з провінційного міста у тьмяно-бурих костюмах. Таким постає його друг і начальник – Микола

Павлович (О. Табаков). У конторі він вдягає халат, вдома носить витягнуту «матроску», на дні народження друга з'являється у невиразному габардиновому плащі. Особливо жалюгідно він виглядає, коли, намагаючись ринутися у воду за своїм ліпшим другом, стягує штани й демонструє линялі сімейні труси. Тут можна відмітити, що відсутність пристойної спідньої білизни у вільному продажу була не меншою проблемою, аніж із верхнім одягом чи взуттям. Як відмічає історик Н. Лебіна, «чоловічих трусів не тільки зручних, з трикотажу, а й звичайних сімейних, не вистачало повсюдно», і дає невтішний вирок: «Не дивлячись на те, що радянське суспільство розвивалося за чоловічим варіантом, в країні не приділяли належної уваги виготовленню одягу, а, тим більш, білизни для сильної статі» [6, 140]. Зрозуміло, що це одинак, закоханий в головну «нев'янучу» красуню (Л. Гурченко), що віддає перевагу Сергію Макарову. Так само головний герой перемагає й місцевого божественного скульптора (О. Адабаш'ян), що навіть виїздить за кордон, про що натякає його спортивна куртка та облягаючі джинси. У більш вираженому стані опиняється заїжджий режисер (М. Міхалков), хоча вбрання його не надто яскраве: довга куртка «Аляска», шарф, джинси, кепі, яку дбайливо замінюють на теплу шапочку його асистентки, все ж відчутно, наскільки зверхньо дивиться столичний бонвіван на провінційного піжона, вдягненого не за сезоном. Проте найбільш болючу поразку Макаров отримує від молодого приятеля своєї коханки Аліси.



Рис.3. О. Меньшиков (Приятель Аліси)
Фото автора. Зроблено в експозиції виставки
«Польоти уві сні та наяву»
з дозволу Музею кіно «Довженко-Центру»

Антагоніст головного героя
 (О. Меньшиков) з'являється у джинсах,

блакитному гольфі, у шоколадного кольору шкіряному пальто та шляпі-федорі. Це, безумовно, ефектний комплект, модний за світовим стандартом, він підкреслює статус суперника, він, напевно, значно перспективніший за скромного інженера, але головне вбрання підкреслює його молодість, розкутість, те, чому Макаров заздрить найбільше. Порівнюючи образи обох персонажів, ми можемо побачити спорідненість цих провінційних денді. Як вважають дослідники, образ О. Меньшикова – це молодий двійник Макарова, його Тінь, зі шварцівської п'єси – видовжена фігура у темному пальто та капелюсі [7]. Така сама Тінь з'являється і в п'єсі Дж. Баррі «Пітер Пен та Венді», вона відривається від хлопчика, що не хотів дорослішати, і не дає йому спокою. Таким самим самовпевненим, стильним, як молода Тінь, був колись і Сергій Макаров. І ми бачимо трагедію Пітера Пена, що не зміг втримати свою юність. Розуміючи поразку, він сам капітулює: пірнає прямо в одязі в крижане озеро, а потім замерзлий, кутається в стіг сіна. Сам режисер зазначає: «Мої сучасні герої, та й не тільки вони, весь час думають про одне: як відстояти себе. При цьому вони дуже вразливі, постають без яких би то не було зовнішніх покривів і ніякий «одяг по сезону» не може їх зігріти. Вони спотикаються в цьому житті, як і більшість чеховських персонажів» [1, 34]. Як ми бачимо, костюми героїв не тільки підсилюють характерні особливості персонажів, вони самі стають виразниками емоцій, характерів, внутрішніх конфліктів героїв стрічки.



Рис.4. О. Янковський (Сергій Макаров)
Фото автора. Зроблено в експозиції виставки
«Польоти уві сні та наяву»
з дозволу Музею кіно «Довженко-Центру»

Окрім ролі, яку відіграють костюми для

самої картини, вони також виступають свідченням розвитку чоловічої моди в країні. Так, героїв стрічки, як головних, так і другорядних, елегантних чи байдужих до зовнішності, візуально багато що поєднує: довге волосся, вузький «в талію» та розкльошений до низу силует, вибавлена колірна гама – це все ще мода 1970-х рр., проте ми розуміємо, що це її найвища точка, далі мода, як і саме суспільство з середини 1980-х, розпочинає інший вектор розвитку. Як наголошує Д. Харькова «Костюм в кіно як засіб образотворчої виразності несе подвійну смислове навантаження, представляючи відображення історичного часу дії і одночасно часу створення фільму» [12, 5]. Костюми в стрічці «Польоти уві сні та наяву» не тільки додають характерних рис до образів персонажів, а й подають власну історію розвитку суспільства та окремої особистості в ньому.

Висновки. В ході дослідження художньо-стильових особливостей чоловічих костюмів стрічки Р. Балаяна «Польоти уві сні та наяву» виявлено, що вони елегантні та лаконічні за формою і кольором, демонструють вдалий дизайн й виразно доповнюють характери персонажів. Порівняльний аналіз із реальними тенденціями чоловічої моди в Україні та світі, продемонстрував, що вбрання головних героїв стрічки актуальне не тільки на вітчизняних теренах, а й для світової моди кінця 1970 – 1980-х рр.. Костюми в стрічці «Польоти...» відображають найвищу точку чоловічої моди 1970-х рр., вони стають не тільки взірцем нової вітчизняної кіномови, вони свідчать про те, як вдале вбрання може подати власну історію, котре супроводжує і збагачує картину. Результати цього дослідження дають підґрунтя для подальших міждисциплінарних пошуків, що можуть бути корисними як для історії кінематографу, так і для вітчизняної моди також.

Література

1. Абдуллаєва З. Роман Балаян : Без иллюзий. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Дух і Літера, 2015. 128 с.
2. Балашова О., Герман Л. Искусство украинских шестидесятников / сост. О. Балашова, Л. Герман. К. : Основы, 2015. 384 с.
3. Кокоріна Г., Кудрявцева Н., Яневич М. Будинок моделей" Хрещатик": дизайн-стратегія на прикладі однієї колекції. Актуальні проблеми сучасного дизайну : матеріали міжн. наук.-практ.

конф., м. Київ, 23 квітня 2020 року. Київ : КНУТД, 2020. Том 1. С. 153 – 157.

4. Козлова Т. В., Ильичева Е. В. Стиль в костюме XX века : уч.-е пос.для ВУЗов. Москва : МГТУ им. Косыгина, 2003. 160 с.

5. Кузнецова В. А. Костюм на экране. Ленинград: Искусство, 1975. 118 с.

6. Лебина Н. Б. Мужчины и женщины: тело, мода, культура. СССР – оттепель. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 203 с.

7. Михайлин В. Скромное обаяние позднесоветского интеллигента. Журнальный зал. URL:

<https://magazines.gorky.media/oz/2014/5/skromnoe-obayanie-pozdnesovetskogo-intelligenta.html> (дата звернення 21.03.2021)

8. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.

9. Нариси з історії кіномистецтва України : Наукове видання / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. К. : Інтертехнологія, 2006. 872 с.

10. Тканко З. М. Мода в Україні XX століття. Львів : Артос, 2015. 236 с.

11. Усачова О. Роман Балаян: «Мій глядач – той, хто вміє проникнути й цінувати мінливість того, що відбувається». Mind.ua. Київ, 2020. URL:

<https://mind.ua/style/20216230-roman-balayan-mij-glyadach-toj-hto-vmie-vniknuti-j-cinuvati-minlivist-togo-shcho-vidbuvaetsya> (дата звернення 22.03.2021)

12. Харьковская Д. А. Костюм как средство изобразительной выразительности в создании кинообраза : на примере фильмов А.А. Тарковского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва : ВГИК им. С.А. Герасимова, 2017. 26 с.

13. Цалік С. М. Джинси в Україні 1970-х. Солодкий і заборонений плід. Українська правда, Історична правда. Київ, 2012. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2012/05/18/86002/> (дата звернення 18.03.2021)

References

1. Abdullahva, Z. (2015). Roman Balayan: Without illusions. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

2. Balashova, O., German, L. (Eds.). (2015). The art of the Ukrainian sixties. Kyiv: Osnovy [in Russian].

3. Kokorina, H., Kudriavtseva, N. & Yanevych, M. (2020). Fashion House "Khreshchatyk":

design strategy on the example of one collection. Proceedings from International Scientific Conference «Topical issues of modern design» (pp. 153-157) Kyiv: KNUITD [in Ukrainian].

4. Kozlova, T. V., Ilcheva, E. V. (2003). Style in the costume of the twentieth century Moskva : MGTU im. Kosygina [in Russian].

5. Kuznetsova, V. A. (1975) Costume on the screen. Leningrad: Iskustvo, 118. [in Russian].

6. Lebina, N. B. (2014). Man and woman: body, fashion, culture. USSR - thaw. Moskva : Novoye literaturnoye obozreniye [in Russian].

7. Mikhaylin, V. (2016). The modest charm of the late Soviet intellectual. Zhurnalnyy zal. Retrieved from

<https://magazines.gorky.media/oz/2014/5/skromnoe-obayanie-pozdnesovetskogo-intelligenta.html> [in Russian].

8. Musiienko, O.S. (2009). Ukrainian cinema: text and context. Vinnytsia: Hlobus-Pres, 432. [in Ukrainian].

9. An Essay on the History of Cinema of Ukraine (2006). Instytut problem suchasnoho mystetstva AMU, Kyiv : Intertekhnolohiia, 872. [in Ukrainian].

10. Tkanko, Z. M. (2015). Fashion in Ukraine of the XX century. Lviv : Artos[in Ukrainian].

11. Usachova, O. (2020). Roman Balayan : "My viewer is the one who knows how to understand and appreciate the variability of what is happening". Mind.ua. Retrieved from

<https://mind.ua/style/20216230-roman-balayan-mij-glyadach-toj-hto-vmie-vniknuti-j-cinuvati-minlivist-togo-shcho-vidbuvaetsya> [in Ukrainian].

12. Kharkova, D. A. (2017). The costume as a means of pictorial expressiveness in the creation of a cinematic image: on the example of films by A.A. Tarkovsky. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva : VGIK im. S.A. Gerasimova [in Russian].

13. Tsalik, S. M. (2012). Jeans in Ukraine in the 1970s. Sweet and forbidden fruit. Retrieved from Ukrainska pravda, Istorychna Pravda. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2012/05/18/86002/> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2021

Отримано після доопрацювання 12.04.2021

Прийнято до друку 16.04.2021

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.075

Цитування:

Акімов Д. І. Маркетингові дослідження та просування художніх творів у маркетингу образотворчого мистецтва. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 139-144.

Akimov D. (2021). Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 139-144 [in Ukrainian].

Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук, професор,
професор кафедри мистецтвознавчої
експертизи НАКККіМ,

Голова Генеральної дирекції
Міжнародної Академії рейтингових технологій
і соціології «Золота Фортуна»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua

МАРКЕТИНГОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У МАРКЕТИНГУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи. Дослідження та аналіз алгоритмів маркетингових технологій за допомогою маркетингових досліджень та просування творів мистецтва на арт-ринку в маркетингу образотворчого мистецтва. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати процеси сегментування ринку образотворчого мистецтва з подальшим використанням результатів досліджень у маркетингових процесах просування творів мистецтва від митця до споживача. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про дослідження маркетингових процесів на ринку мистецтв. У статті встановлено, що в другій половині ХХ ст. – на початку ХХІ ст. на арт-ринку дуже активно та ефективно використовувались та використовуються маркетингові моделі та технології, але професійна наукова діяльність, наукові дослідження у сфері маркетингу арт-ринку проводились та проводяться недостатньою мірою, а тому можна констатувати, що мистецька творчість є сферою прискіпливої уваги великого, малого та середнього бізнесу, який, у свою чергу, створив арт-ринок, але досі не залучив в цю сферу спеціалістів у галузі соціологічних, економічних, маркетингових наук. Наукова, дослідницька робота щодо позиціонування художніх творів має на меті визначення основних ринкових якостей творів мистецтва, їхньої впізнаваності для подальшого просування творів на ринках з використанням реклами та інших маркетингових механізмів. **Висновки.** Проведений у статті аналіз проблем використання традиційних маркетингових технологій у маркетингу мистецтва дає підстави констатувати, що такі технології на арт-ринку використовуються, але вони суттєво відрізняються від інших ринкових сфер. Крім того, слід віддати належне ефективності маркетингових технологій на арт-ринку. Зауважимо, що така традиційна маркетингова технологія, як маркетингові дослідження, недостатньою мірою використовується в маркетингу образотворчого мистецтва. Особливої уваги в маркетингу мистецтва заслуговує технологія позиціонування художніх творів та митців. Саме позиціонування творів мистецтва в процесі реалізації маркетингового підходу дозволяє здійснювати на ринку такі стратегії задоволення попиту на твори мистецтва, як: негативний попит, відсутність попиту, латентний попит, попит, що зменшується, нерегулярний попит, повний попит, надмірний попит, небажаний попит.

Ключові слова: арт-ринок, маркетингові дослідження арт-ринку, сегментація споживачів арт-ринку, сегментація арт-ринку, позиціонування творів мистецтва, маркетинг образотворчого мистецтва.

Akimov Dmytro, Professor of The Department of The Art History Expertise of The National Academy of Culture and Arts Management, Doctor of Sociology, Chairman of the General Directorate of The International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune".

Marketing researches and promotion works of art in the fine art's marketing

The purpose of the article. Research and analysis of marketing technology algorithms by means of market segmentation in fine arts marketing. **The methodology** of the study is to apply comparative, empirical, and theoretical methods. This methodological approach allows us to analyze the processes of segmentation of the fine arts market with the subsequent use of research results in the marketing processes of promoting works of art from artist to consumer. **The scientific novelty** consists in expanding the notions about the research of marketing processes in the art market. The article establishes that in the second half of the XX century - at the beginning of the XXI century in the art market very actively and effectively were used and are used marketing models and technologies. But professional scientific

activity, scientific researches in the field of art market marketing have been conducted and are conducted insufficiently. Therefore, it can be stated that artistic creativity is the area of meticulous attention of large, small, and medium-sized businesses, which, in turn, created the art market, but still has not attracted specialists in this field of sociological, economic, marketing sciences. Scientific, research work on the positioning of works of art aims to determine the main market qualities of works of art, their recognizability for further promotion of works in the markets using advertising and other marketing mechanisms. The main purpose of the article: analysis of the specifics of the realization of classical marketing technologies (marketing researches, positioning of works of fine art) in the marketing of fine arts. **Conclusions.** The analysis of the problems of using traditional marketing technologies in art marketing carried out in the article gives grounds to state that such technologies are used in the art market, but they differ significantly from other market areas. Besides, due regard should be paid to the effectiveness of marketing technologies in the art market. Note that such traditional marketing technology as marketing researches is insufficiently used in the marketing of fine arts. Technology deserves special attention in art marketing. The technology of positioning works of art and artists deserves special attention in art marketing. The positioning of works of art in the implementation of the marketing approach allows the market to implement such strategies to meet the demand for works of art as: negative demand, lack of demand, latent demand, declining demand, irregular demand, full demand, excessive demand, unwanted demand.

Key words: art market, marketing researches of art market, consumer segmentation, segmentation of art market, positioning of works of art, marketing of fine arts.

Актуальність теми дослідження. Питання, що пов'язане із застосуванням кліше класичного маркетингу на арт-ринку розглянемо, звернувшись до роботи Ф. Колбера «Маркетинг культури та мистецтва», який, у свою чергу, звертається до результатів досліджень західних науковців Е. Хіршмана, М. Мокви, К. Дигглза та інших. Ф. Колбер відзначає, що використання маркетингових технологій у мистецтві є цілком можливим й органічним, оскільки арт-ринки розвиваються й на цьому ринку до споживачів просуваються художні твори.

У той же час, Ф. Колбер зауважує, що маркетинг мистецтва має власну оригінальну специфіку, яка принципово відрізняється від маркетингу в інших сферах творчої та комерційної людської діяльності. Так, погоджуючись з думкою Е. Хіршмана, Ф. Колбер зазначає, що «традиційна трактовка маркетингу, відповідно з якою задоволення потреб споживачів є сенсом існування продукту, не може бути застосована до художніх продуктів, враховуючи саму природу мистецтва.» [1, 27]. Отже, ми бачимо принципово інший взаємозв'язок між продуктом, його виробником та споживачем на арт-ринку порівняно з класичним ринком. Але Ф. Колбер справедливо зауважує, що «Якщо твір мистецтва є продуктом самодостатньої творчості, маркетинговий процес завжди орієнтований на продукт та відрізняється від традиційного, орієнтованого на ринок процесу.» [1, 27]. Отже, класичні маркетингові кліше застосовуються на арт-ринку з урахуванням особливостей ринкових відносин, орієнтованих на продукт, яким є самодостатній твір мистецтва. Віддаючи належну увагу працям Ф. Колбера, треба пам'ятати, що перший аналіз стосовно можливості використання алгоритмів

маркетингу у сферах культури й мистецтва зробив класик та теоретик маркетингу Ф. Котлеру.

Інший аспект питань, пов'язаних із застосуванням маркетингу на арт-ринку, дає можливість з'ясувати шляхи ефективного використання типових алгоритмів класичного маркетингу у світі мистецтва. Необхідно зазначити, що споживачів творів образотворчого мистецтва доречно поділити на сегменти для застосування відповідних алгоритмів. Також зауважимо, що продукти, які просуваються на художніх ринках (твори мистецтва), позиціонуються згідно з пріоритетними параметрами, які забезпечують продуктам на арт-ринку маркетингові переваги, сприяють успіху, створюють попит потенційних споживачів. Маркетингові дослідження на арт-ринку надають об'єктивну уяву про обсяг та структуру попиту на продукти образотворчого мистецтва, а також про специфіку поведінки різних груп потенційних споживачів (покупців), про супутні проблеми та відповіді на робочі питання на ринку художніх творів, про шляхи розвитку оптимальних маркетингових комунікацій, які необхідні для просування творів мистецтва на ринку.

І нарешті, питання, що потребує глибокого вивчення, стосується аналізу специфіки реалізації класичних маркетингових технологій у маркетингу мистецтва. Саме це проблемне питання є предметом розгляду запропонованої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Означений у статті проблематиці присвятили свої дослідження: А. Арутюнова, Ф. Колбер, В. Полторак, Р. Таньчук, Ф. Хук, Е. Чмишенко.

Мета статті: аналіз специфіки реалізації класичних маркетингових технологій (маркетингові дослідження, позиціонування

творів образотворчого мистецтва) в маркетингу образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У маркетингу мистецтва використовуються чимало технологій. Ця стаття дає аналіз технологій: маркетингові дослідження, позиціонування творів, які просуваються на арт-ринках.

Маркетингові дослідження. Відомий сучасний дослідник маркетингу О. Панкрукін стверджує, що «Маркетинговий підхід може сприйматися, в першу чергу, як ринково орієнтована система управління. Це управління фірмою із орієнтацією на попит ринку та вплив на оточуюче ринкове середовище і його елементи, без чого неможливий ринковий успіх.» [2, 20-21]. Аналізуючи роботи багатьох вітчизняних та зарубіжних фахівців, погодимось із позицією авторів, які досліджують ринково орієнтовану систему управління, яка, у свою чергу, потребує глибокого вивчення структури ринку, виробників товарів і послуг на арт-ринку, груп споживачів та ринкових процесів. Необхідно констатувати, що маркетингові дослідження займають важливе місце у структурі маркетингу та є «науковим дослідженням, спрямованим на систематичний збір, оцінку і аналіз фактографічної інформації щодо потреб, думок мотивацій, відносин, поведінки окремих осіб і організацій, пов'язаних з маркетингом, тобто, з усіма аспектами просування на ринку певних товарів і послуг, а також підготовкою цієї інформації до прийняття маркетингових рішень» [3, 17].

Один з українських фахівців, який серед перших у нашій країні почав розглядати проблеми маркетингових досліджень В. Полторака, виділяє наступні напрями маркетингових досліджень, що є актуальними для нашої статті:

- дослідження мікро-, міди- і макросередовища маркетингу;
- дослідження потенційних спроможностей конкурентів;
- дослідження актуальних сфер ринків;
- дослідження конкурентоспроможності творів;
- дослідження сфер інтересів та платоспроможності споживачів;
- дослідження потенціалу юридичної особи – учасника ринку та її персоналу;
- дослідження іміджу учасників ринкових відносин;
- дослідження ефективності рекламної та піар-діяльності учасників ринкових відносин тощо [3, 260-358].

Маркетологи арт-ринку, прагнучи до

успіху у професійній діяльності, мають систематично досліджувати всю сферу маркетингового середовища. Необхідно проводити щорічні опитування споживачів та експертів, розробляти нові методики для тестувань та спостережень. Порівняємо ринки театрального мистецтва, естрадного, циркового мистецтва, інших напрямів шоу-бізнесу. Можна впевнено стверджувати, що маркетологи масових видовищ виклали, так би мовити, «на папері», в методиках та підручниках фундаментально опрацьовані маркетингові кліше, які дають можливість створювати «під ключ» як місцеві, так й глобальні проекти шоу-бізнесу. На відміну від своїх колег, що працюють на сценах, аренах, концертних майданчиках тощо у сфері шоу-бізнесу – на відміну від них маркетологи ринку образотворчого мистецтва не поспішають викладати на сторінки підручників та розповідати в аудиторіях навчальних закладів свої професійні секрети.

Тут ми підходимо до принципових відмінностей між ринками мистецтв сценічних масових видовищ та ринком образотворчого мистецтва.

По-перше, на мистецьких аукціонах, в арт-галереях, в експозиціях музеїв образотворчого мистецтва, представлені музейні предмети, художні твори, які мають унікальність, обмежену кількість, неможливість повторного відтворення.

Наприклад, Харменс Ван Рейн Рембрандт представлений в експозиціях музеїв та в колекціях різних форм власності у кількості майже 350 картин, 100 малюнків та 300 офортів. Усі твори цього нідерландського митця XVII ст. загальновідомі і ми ніяким чином не можемо збільшити цю світову спадщину. Сучасник Рембрандта голландець Ян Вермеєр представлений в колекціях музеїв та галерей світу в кількості 36 творів і ми теж не маємо інструмента збільшення кількості картин Вермеєра у просторі світової спадщини.

По-друге, унікальність творів образотворчого мистецтва впливає на специфіку визначення ціни та цінності даних творів. Звідси виникають проблеми прогнозування та регулювання тенденцій на арт-ринках, адже ціна та цінність твору мистецтва залежить не тільки від геніальності автора твору мистецтва, а й від статусу власників творів даного автора. Тобто, наприклад, якщо картини художника присутні в колекціях національних музеїв кількох європейських країн, то ціна та цінність будь-якої паперової замальовки цього митця вже

може стрімко почати зростати залежно від прояву мінімальної уваги до цієї замальовки з боку авторитетного колекціонера.

По-третє, конкуренція на арт-ринках має свою неповторну специфіку, яка не схожа на конкуренцію на будь-яких інших ринках й може залежати, наприклад, від уподобань одного, окремо взятого колекціонера, який поставив собі за мету скуповувати всі картини того чи іншого митця. За таких обставин ціна та цінність кожного твору митця потрапляє в пряму залежність від статусу та платоспроможності колекціонера (чи музею), який цілеспрямовано скуповує всі твори цього митця. Відповідно, зростає конкуренція навколо претендентів придбати наступний твір даного митця. Цей приклад стосується конкуренції між споживачами, колекціонерами, в той час, як класичний маркетинг спрямований на оптимізацію алгоритмів боротьби виробників та надавачів товарів і послуг за споживачів.

Автор досліджень у цій сфері О. Чмишенко звертає нашу увагу на те, що «ринок образотворчого мистецтва є дуже обмеженим, й для того, щоб розширювати його, треба знати:

- хто є споживачем творів мистецтва;
- які цінності цікавлять різні групи потенційних споживачів;
- як привабити споживача, який раніше не належав до аудиторії образотворчого мистецтва.

Таким чином, ринок образотворчого мистецтва потребує системного та комплексного вивчення, а це, у першу чергу, пов'язано з використанням маркетингу» [4, 416].

Отже, кожен з професійних «гравців» арт-ринку має визначити споживачів ринку мистецтва у власній сфері активності. Зазначимо, що на ринку образотворчого мистецтва не дуже часто проводяться маркетингові дослідження. У більшості країн світу великі музеї знаходяться у державній власності на державному фінансуванні й з цієї причини адміністрації бюджетних музеїв не мають власної фінансової зацікавленості у «боротьбі» за кожного відвідувача.

Що стосується власників арт-галерей, то менеджери цих закладів спрямовані на індивідуальну роботу з кожним клієнтом, відповідно до його платоспроможності. Ми знаємо чимало прикладів, коли музеї та галереї проводять у своїх приміщеннях мистецькі зустрічі, мистецькі вечори, лекції, міні-концерти, створюючи свою постійну аудиторію.

Плануючи маркетингові опитування, треба брати до уваги, чи збігається час проведення опитування з канікулами в школах, зимовими святами, літніми відпустками. Залежно від сезону, навіть залежно від погоди в музей можуть прийти чи не прийти школярі та студенти, туристи, відпускники тощо. Враховуючи вищевикладене, доречно буде провести декілька (2-3) опитувань протягом одного року, порівняти та проаналізувати результати.

Позиціонування творів мистецтва. Сегментуючи арт-ринки, маркетологи мають ефективно виконувати завдання позиціонування художніх творів та інших продуктів, що пов'язані з цією ринковою діяльністю. Тобто необхідно забезпечити впізнавання та пріоритетність зацікавленості в придбанні цього товару споживачем. «Процес позиціонування, – зазначає В. Полторак, – спрямований на те, щоб потенційний споживач мав якесь домінуюче уявлення про споживчий образ товару, впізнавав його, відрізняв від інших подібних товарів. Позиціонування служить початковим етапом, поштовхом для подальших маркетингових та рекламних зусиль щодо «розкручування» подібного товару» [3, 293].

Плануючи роботу щодо просування творів мистецтва в тому чи іншому регіоні, маркетолог має враховувати культурний та освітній рівень населення, а також уподобання та пріоритетні інтереси потенційних покупців. Передбачаючи перспективи попиту на твори мистецтва в країні чи регіоні, маркетолог має брати до уваги складові державного регулювання та оподаткування цього ринку, рівень прибутків потенційних покупців протягом актуального періоду часу.

При позиціонуванні творів мистецтва маркетолог може використовувати технології визначення цінових характеристик свого товару на арт-ринку. Ф. Хук [6, 357-360] наводить приклад, коли аукціоністу «Сотбіс» П. Уілсону знадобилось переконати художній світ, що образотворче мистецтво, й, в першу чергу, твори імпресіоністів надалі постійно зростатимуть у ціні, він запропонував публіці щось схоже на індекс цін акцій Лондонської фондової біржі, але стосовно творів мистецтва. За його завданням було розроблено індекс цін на певні картини імпресіоністів, а пізніше подібні індекси були розроблені для 12 мистецьких секторів, у тому числі, для меблів та керамічних виробів з порцеляни. Такий інструмент, як індекс цін у позиціонуванні творів мистецтва дозволив аукціоністу П. Уілсону отримати надприбутки.

Професійні маркетологи розробляють власні стратегії позиціонування творів мистецтва, сегментують ринки, просувають на них з різним успіхом перспективні та неперспективні продукти. Відомий дослідник Ф. Котлер виділив вісім стратегій щодо позиціонування творів мистецтва на ринку, на яких ми зараз зосередимо вашу увагу [9, 66-68].

1. Негативний попит, пов'язаний із негативною реакцією ринку або його частини, сегмента на продукт, що пропонується. Яскравим прикладом негативного попиту є реакція значної частини сегменту цінителів образотворчого мистецтва на перші кроки щодо виходу на художні ринки абстракціоністів та представників деяких інших сучасних художніх течій. Пізніше попит на такі твори радикально зріс.

2. Відсутність попиту на певні твори мистецтва має місце, у першу чергу, коли ми бачимо байдужість представників художніх ринків до певної категорії робіт. Зокрема, «страждають» роботи молодих, маловідомих митців. Отже, виникає потреба у використанні маркетингових технологій для професійного позиціонування та подальшого підвищення попиту на роботи маловідомих художників. Цікавий приклад наводить Ф. Хук [10, 387], описуючи, як арт-дилери просувають на арт-ринках твори молодих митців. Спочатку на аукціонах демонструються твори, що просуваються, за ціною, наприклад, п'ять тисяч фунтів. На наступному аукціоні твори того самого художника пропонуються вже по вісім тисяч фунтів. На наступному аукціоні твори того самого художника ще більше зростають у ціні.

3. Маркетологи намагаються досліджувати латентний попит на твори мистецтва, які не присутні на арт-ринку, але могли б мати своїх покупців. Завдання маркетолога полягає в оцінці потенційного сегмента покупців для відсутнього поки на ринку товару та в організації створення художніх творів, на які в подальшому може бути попит.

4. Попит на твори мистецтва, що зменшується у зв'язку з руйнуванням ринкових сегментів під час війн, революцій, економічних криз та інших соціальних та природних катаклізмів. Але треба звернути увагу, що в такі часи активізується інший сегмент покупців творів мистецтва, які скуповують за безцінь ті твори, які в попередні, стабільні часи коштували дуже дорого.

5. Нерегулярний попит. Німецька

дослідниця проблем мистецтва П. Доссі зазначає, що важливими чинниками, регулюючими попит на арт-ринку є в той чи інший період наявні чи відсутні обсяги інвестувань та наявність чи відсутність спекулятивних дій з боку дилерів тощо. Так, у 2005 році ціни та попит на твори мистецтва піднялися порівняно з 1990 роком на 34,5%. У травні 2006 року ціни сягнули вже на 56% порівняно з 1990 роком. Але саме в цей час «спекулятивний пузир» досяг апогею та через декілька місяців ринок мистецтва зазнав колапсу [11, 41].

6. Повний попит на твори мистецтва чи мистецькі вироби має місце у тих випадках, коли певні художні твори чи мистецькі вироби мають постійного та масового споживача. До таких найбільш стабільних товарів мистецького ринку належить сувенірна продукція та недорогі картини пейзажного змісту, що реалізуються в місцях постійних туристичних маршрутів.

7. Надмірний попит на художні твори того чи іншого відомого митця має місце, коли менеджери арт-ринку втрачають контроль за ситуацією на ринку, а твори інших митців не можуть задовільнити попит покупців.

8. Небажаний попит виникає у випадках, коли спеціальна підтримка певного сегмента арт-ринку не підсилює, а ослабляє процеси його функціонування.

Зазначимо, що реалізація будь-яких маркетингових стратегій, пов'язаних із сегментацією арт-ринків та позиціонуванням на них творів мистецтва, відбувається з використанням маркетингових технологій та засобів маркетингової комунікації, зокрема таких, як брендинг, піар, реклама, стимулювання збуту, директ-маркетинг, спонсорство, благодійність, фандрайзинг, просування товарів арт-ринку в інтернеті, в телепрограмах тощо.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про дослідження маркетингових процесів на ринку мистецтв. У статті встановлено, що в другій половині ХХ ст. – на початку ХХІ ст. на арт-ринку дуже активно та ефективно використовувались та використовуються маркетингові моделі та технології, але професійна наукова діяльність, наукові дослідження у сфері маркетингу арт-ринку проводились та проводяться недостатньою мірою, а тому можна констатувати, що мистецька творчість є сферою прискіпливої уваги великого, малого та середнього бізнесу, який, у свою чергу, створив арт-ринок, але досі не залучив в цю сферу спеціалістів у галузі соціологічних,

економічних, маркетингових наук. Наукова дослідницька робота щодо позиціонування художніх творів має на меті визначення основних ринкових якостей творів мистецтва, їхньої впізнаваності для подальшого просування творів на ринках з використанням реклами та інших маркетингових механізмів.

Висновки. Проведений у статті аналіз проблем використання традиційних маркетингових технологій у маркетингу мистецтва дає підстави констатувати, що такі технології на арт-ринку використовуються, але вони суттєво відрізняються від інших ринкових сфер. Крім того, слід віддати належне ефективності маркетингових технологій на арт-ринку. Зауважимо, що така традиційна маркетингова технологія, як маркетингові дослідження, недостатньою мірою використовується в маркетингу образотворчого мистецтва. Особливої уваги в маркетингу мистецтва заслуговує технологія позиціонування художніх творів та митців. Саме позиціонування творів мистецтва в процесі реалізації маркетингового підходу дозволяє здійснювати на ринку такі стратегії задоволення попиту на твори мистецтва, як: негативний попит, відсутність попиту, латентний попит, попит, що зменшується, нерегулярний попит, повний попит, надмірний попит, небажаний попит.

Література

1. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства: Пер. с англ. Санкт-Петербург.: Издатель Васин А., 2004. 256 с.
2. Паекрухин А. П. Маркетинг. 5-е изд. Москва: Омега – Л., 2007. 656 с.
3. Полторак В. А. Маркетингові дослідження: навч. посіб. Київ: Центр навч. літ-ри, 2003. 387 с.
4. Чмышенко Е.Г. Особенности рынка изобразительного искусства и их влияние на формирование модели маркетинга. Вестник ОГУ. 2012. № 13. С. 413-417.
5. Акимов Д.И. Социальный маркетинг и социальная сфера общества: монография. Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина. 2010. 312 с.
6. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.
7. Таньчук Р. Искусство коллекционирования. Коллекционирование как

форма культурной активности: Пер. с пол.. Харьков: «Гуманитарный Центр», 2016. 372 с.

8. Арутюнова А. Г. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 232 с.

9. Морозова Е. Г. Политический рынок и политический маркетинг: концепции, модели, технологии. Москва: РОССПЭН, 1998. 247 с.

10. Хук Ф. Галерея аферистов: История искусства и тех, кто его продаёт: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 448 с.

11. Досси П. Продано! Искусство и деньги: Пер. с англ. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2017. 288 с.

References

1. Colbert F. (2004). Marketing of culture and art. (Trans). Sankt-Peterburg Izdatel' Vasin A. [in Russian].
2. Paekrukhin A. P. (2007). Marketing. Moscow: Omega - L [in Russian].
3. Poltorak V. A. (2003). Marketing research. Kyiv: Tsentr navch. lit-ry [in Ukrainian].
4. Chmyshenko E.G. (2012). Features of the fine arts market and their influence on the formation of a marketing model. Vestnik OGU, 13, 413-417 [in Russian].
5. Akimov D. I. (2010). Social marketing and social sphere of society. Khar'kov: KHNU imeni V.N. Karazina [in Ukrainian].
6. Hook F. (2018). Breakfast at Sotheby's: The World of Art from A to Z. (Trans). Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
7. Tanchuk R. (2016). The art of collecting. Collecting as a form of cultural activity. (Trans). Khar'kov: «Gumanitarnyy Tsentr» [in Ukrainian].
8. Arutyunova A. G. (2017). Art market in the XXI century: the space of artistic experiment. Moscow: Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki [in Russian].
9. Morozova E. G. (1998). Political market and political marketing: concepts, models, technologies. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
10. Hook F. (2018). Gallery of swindlers: History of art and those who sell it. (Trans). Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
11. Dossey P. (2017). Sold! Art and money. (Trans). Sankt-Peterburg: Limbus Press, ООО «Izdatel'stvo K. Tublina» [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2021

Отримано після доопрацювання 05.04.2021

Прийнято до друку 12.04.2021

УДК 746.3(477)

Цитування:

Варивончик А. В. Спадкування традицій у навчанні художній вишивці. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 145-151.

Varyvonchyk A. (2021). Inheritance of traditions in the training of artistic embroidery. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 145-151 [in Ukrainian].

Варивончик Анастасія Віталіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент Київського університету
імені Б. Грінченка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>
varivonchik@ukr.net

СПАДКУВАННЯ ТРАДИЦІЙ У НАВЧАННІ ХУДОЖНІЙ ВИШИВЦІ

Мета дослідження – висвітлити проблему, що пов'язана із відстеженням історичної еволюції вишивки, творчої діяльності народних майстрів (на прикладі народного майстра П. Власенко) та визначити шляхи розвитку освітньо-викладацької діяльності щодо мистецтва вишивки. Актуалізується проблема відновлення реальних подій історико-педагогічного процесу, що відбувалися при школах-майстернях на українських землях. Провідним завданням постало питання привернути увагу до імен меценатів кінця XIX початку XX століття, які зробили внесок у розвиток професійної педагогіки, але чия діяльність через заборони й гоніння не дістала відповідного висвітлення та не була всебічно вивчена. Для розробки актуальної проблеми історичної української самоідентифікації важливим є встановлення навмисне забутих постатей, відновлення замовчуваних сторінок історії. **Методологія** ґрунтується на принципах історичного та мистецтвознавчого аналізу, методах систематизації фактологічного матеріалу та типологічного аналізу. Для виявлення особистого внеску майстрів у розвиток художньої вишивки використовували біографічний метод історичного, психологічного, історико-педагогічного пізнання. **Наукова новизна** полягає у розкритті нових фактів та ґрунтовному аналізі образотворчої діяльності меценатів, що опікувалися розвитком декоративно-прикладного мистецтва. Проведене вперше біографічне дослідження життєдіяльності майстрині народного мистецтва УРСР П. Власенко, з'ясований її внесок в українську культуру. Відображаючи картину життя людини в цілому, висвітлений взаємозв'язок індивідуальної історії з історією суспільства. На основі результатів проведеного дослідження та мистецтвознавчого узагальнення можемо зробити **висновки**, що традиції і сучасність тісно переплітаються. Звертаючи увагу на скарги народного мистецтва, оповідаючи про унікальний досвід майстрів минулого визначені шляхи розвитку освітньо-викладацької діяльності щодо мистецтва вишивки. Передача мистецтвознавчого досвіду при навчанні студентів основам композиційних побудов, розпізнаванню технологічного і технічного виконання традиційної орнаментальної вишивки дають можливість застосувати отримані навички в майбутньому. Запропонували сучасному поколінню отримувати знання у навчальних закладах та відповідно мотивуючи їх, педагогічні колективи надають можливість самосвідомо відроджувати та поширювати традиції минулих поколінь, пропагандуючи українське мистецтво.

Ключові слова: традиції, майстер, вишивка, творчість, декоративно-прикладне мистецтво, освіта.

Varyvonchyk Anastasia, Doctor of Art History, associate professor of Fine Art Department, Kyiv University named after Boris Grinchenko

Inheritance of traditions in the training of artistic embroidery

The purpose of the study light the problem related to the tracking of the historical evolution of embroidery, creative activity of the people's masters (on the example of the popular master P. Vlasenko), and determine the development of educational and teaching activities in the direction of embroidery art. The problem of restoring real events of the historical and pedagogical process occurring in schools-workshops on Ukrainian lands is updated. The leading task arose the question of drawing attention to the names of the patients of the late XIX century of the twentieth century, which contributed to the development of professional pedagogy, but whose activities through prohibitions and persecution did not receive appropriate lighting and was comprehensively studied. To develop an urgent problem of historical Ukrainian self-identification, it is important to establish deliberately forgotten figures, restoring the stupid pages of history **Methodology** is based on the principles of historical and art historical analysis, methods of systematization of factual material, and typological analysis. To identify the personal contribution of masters in the development of art embroidery, a biographical method of historical, psychological, historical, and pedagogical knowledge was used. **Scientific novelty**. It is the disclosure of new facts and a solid analysis of the pictorial activities of patients, which were engaged in the development of decorative and applied arts. For the first time, a biographical study of the vital activity of the Master of People's Art of the Ukrainian SSR P. Vlasenko, clarified its contribution to the

Ukrainian culture. Reflecting a picture of a person's life as a whole, the relationship between individual histories with the history of society is covered. **Conclusions.** Based on the results of the study and art historical generalization, we can draw conclusions that traditions and modernity are closely intertwined. Paying attention to the treasures of folk art, telling about the unique experience of the masters of the past, the ways of development of educational and teaching activities in the direction of embroidery art are determined. The transfer of art historical experience when teaching students the basics of composite constructions, recognizing the technological and technical execution of traditional ornamental embroidery, makes it possible to apply the surveyed skills in the future. By offering the current generation to receive knowledge in educational institutions and, accordingly, motivating them, pedagogical groups provide the opportunity to self-consciously revive and distribute the traditions of past generations, promoting Ukrainian art.

Key words: traditions, master, embroidery, creativity, decorative and applied art, education.

Актуальність теми дослідження. Про традиційне народне мистецтво вишивки, різноманітні техніки виконання, кольорові поєднання існує вагомий корпус наукових досліджень. Вишивальне мистецтво відоме з часів епохи неоліту і є одним із розповсюджених видів народного мистецтва, складовою частиною культури українського народу. Зберігання народної творчості українців, яке є підґрунтям нематеріальної культурної спадщини, означено одним з пріоритетних завдань Міністерства культури та інформаційної політики України.

Аналіз досліджень і публікацій. Вишивальному мистецтву на території України присвячені праці науковців: Л. Кравчука («Вишивка, нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва», 1969.), М. Новицької («Золотая вишивка Киевской Руси», 1972.), Т. Кара-Васильєвої («Полтавська народна вишивка», 1993., «Українська вишивка», 1993., («Шедеври церковного шиття. XII – XX століття», 2000.) та ін. Вишивання в усіх його різновидах як поширений вид народної творчості ретельно проаналізувала Р. Захарчук-Чугай («Українська народна вишивка. Західні області УРСР», 1988) та ін., Є. Причепій («Вишивка східного поділля», 2009). У зазначених публікаціях за цією тематикою йдеться про зміст, майстерність умільців, особливості образної структури, традиції, зокрема й родові, тощо. Яскравим наочним посібником є ілюстративні альбоми «Художні промисли України», 1979. (ред. Н. Кисельової), «Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР 1970-і – початок 1980-х років», 1986 (ред. Н. Вологодська, Л. Жоголь) та ін.

Мета статті – висвітлити важливу проблему, що пов'язана із відстеженням історичної еволюції вишивки, творчої діяльності народних майстрів (на прикладі Параски Власенко) та визначити шляхи розвитку освітньо-викладацької діяльності у напрямку мистецтва вишивки.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво вишивання існувало і розвивалося на землях сучасної України вже в IV ст. до н.е., чому свідчать зображення на виробках декоративно-прикладного мистецтва, а саме, срібній вазі з кургану Чортотлик, чаші з кургану Гайманова могила та ін. [6, 45]. Фігурки на вазі з кургану Куль-Оба (IV ст. н.е.) у вишитому колами, ромбами, хрестами одязі також доводять давнє існування вишивки. Знахідки Мартинівського скарбу, кургану Соколова Могила, Сватова Лучка на території України мають свідчення вишитих геометричних орнаментів на одязі [6, 45]. Артефакти Соколової могили мають докази високої майстерності вишивання золотом «в прикріп» і технікою «прядильного золота» [7, 26].

У XI ст. Київ став головним осередком культури, мистецтв і ремесел, – свідчить Тітмар Мерзебурзький. «У великому місті, який був столицею цієї держави, перебувало понад 400 церков, 8 торгових площ і незвичайне скупчення народу...». Купці з усіх сторін світу з'їжджалися в місто. З Києва вирушали в Грецію цілі торговельні флоти [5, 411]. Ще до прийняття християнства існували князівські майстерні, де працювали видатні художники і майстрині вишивальниці Київської Русі. Надалі подібні майстерні створювалися при монастирях. З появою християнства на Русі, виникає інтерес до так званого живопису голкою (лицьове шиття), призначенням якого було зображення князів, зарахованих до лику святих, євангельських і біблійних сюжетів, церковних служителів. Лицьове шиття сформувалося під безпосереднім впливом Візантії. Познайомившись з новим видом шиття майстрині успішно освоїли його прийоми і техніку [7, 14]. Жіночі монастирі славилися виробами лицьового шиття. Складний процес створення характеризував шиті твори. Над одним зразком працювали кілька людей: іконописці, травщики і словописці. Перші малювали зображення, наступні – візерунки («трави») і написи («слова»). Виконували

зразок на папері, а з паперу переводили на тканину. Іноді малювали прямо на тканині чорнилом, сажею, білилами та іншими фарбами. Нанесений на тканину малюнок майстрині обметували, а потім вишивали. При вишиванні використовувалися шовкові нитки і різні сорти золотих ниток: прядильні, волочені, скані, тунцал, канітіль, бить [7, 18]. Для цього виду вишивки застосовували атласну стрічку, яка виконувалась «гладдю» (стібки щільно прилягають один до одного), або «в розкол» (голка проколює в середину попереднього стібка). Так само у вишивці використовували і перли, дорогоцінні та напівдорогоцінні камені, прикрашаючи вироби басмою, гравіруванням, черню, карбуванням, емаллями. З XVI століття золоті і срібні нитки витісняють різнокольорові шовкові. Незважаючи на те, що на початковому етапі існування християнства на Русі грецькі майстри взяли активну участь в створенні пам'ятників мистецтва, місцеві майстри спромоглися переробити візантійський стиль і створити мистецтво художньої вишивки, що якісно відрізнялося від мистецтва вишивки Візантії. У творах виявляється зв'язок з народною вишивкою, яка характеризувалася простотою і ясністю композицій, графічністю і чіткістю візерунків, обмеженою кольоровою гамою, певною спільністю в розумінні декоративності. Провідна роль іконопису вплинула на посилення образотворчого початку в творах шиття [7, 18]. На шитих виробах були знайдені повідомлення, які свідчили, що при дворах князів, знаті були свої майстерні художнього шиття, де працювали спеціально підібрані і добре навчені вишивальниці. Майже в кожному заможному будинку Київської Русі були особливі світлі кімнати – «світлиці», відведені для жіночого рукоділля. У цих кімнатах під керівництвом господині, талановитої майстрині художнього шиття працювало іноді до півсотні майстринь. У XVII ст. вишивка в національному костюмі знаходить ще більше застосування. У цей період мистецтво шиття (шовком, золотом, перлами) досягло розквіту. Початок XVIII століття відзначився розвитком усіх видів мистецтв на території України, в тому числі вишивки та шиття, що було викликано загальним культурним і соціально-економічним підйомом [4, 46]. Наприкінці XVIII ст., і особливо в другій половині XIX ст. набуває великого значення виробництво вишитих виробів для продажу. Цей період ознаменувався в історії як час визнання та поновлення народної творчості. У другій

половині XIX – початку XX ст. народні промисли привертати увагу представників інтелігенції, які вивчали мотиви задуму майстрині для створення малюнку, практичне виконання зразку на полотні, тим самим досліджуючи і підтримуючи вишивальне мистецтво. Організовувалися земські школи-майстерні, які готували майстринь з вишивального мистецтва, велика увага приділялась якості і поліпшенню художнього вигляду вишитих виробів. Керівниці майстерень у виборі малюнків для вишивок дотримувалися старовинних орнаментальних зразків, а також візерунків, складених художником. Ці школи впливали на народну вишивку в частині запозичення нових технік і деяких орнаментальних композицій. Однак їх вплив на вишивку в цілому був все ж таки обмеженим. Вироби деяких майстерень занадто різко відрізнялися від місцевої вишивки, що не відповідало традиціям і смакам населення. Вишивка, значно поширена як домашнє заняття, починає співіснувати з вишивальним промислом. Ці традиції навчання вишивці збереглися до XX століття. Українська вишивка, що була успадкована з давніх часів, залишалася великим мистецтвом, у якому традиції зберігались ретельніше ніж в інших видах народної художньої творчості. На теренах України вишивка була розповсюджена у кожному районі та селі, застосовувалися майстринями улюблені кольори і техніки виконання, таємниці яких передавалися нащадкам з покоління в покоління [4, 115].

Наприкінці XIX – початку XX століття, в епоху, сказати б «пандемічного» поширення стилю модерн, який яскравим «відлунням» відбився в усіх видах пластичних мистецтв, його впливу зазнало й мистецтво вишивання [4, 64]. У 1910-х роках в галузі мистецтва позначилися різноплановими пошуками «авангардистів» – від постімпресіоністів та експресіоністів – до кубістів, футуристів та футурокубістів. Суттєво відзначився «початок 20-х років XX століття, – зазначає науковець Кара-Васильєва, – в Україні відбуваються процеси формування різноманітних художніх напрямів в образотворчому мистецтві, та активного співробітництва художників з народними майстрами, їх звернення до символічної мови народної творчості. Взаємовпливи народного та професійного мистецтва сприяли виникненню нових художніх течій та мистецьких стилів у декоративному та ужитковому мистецтві, призвели до глибоких змін і народження

напрямку українського модерну – авангарду» [4, 64].

Слово «авангард», яке французького походження: *avant* (передній) + *garde* (охорона). Так називали у французькій армії «передовий загін». Це слово свого часу (на початку ХХ ст.) використали войовничо налаштовані борці з традиціями у мистецтві для метафоричного означення свого мистецтва [4, 64].

Доктор мистецтвознавства Т. Кара-Васильєва вважає, що «формування стилю з ретроспективою на героїчне минуле, посилює ідеологічну спрямованість. Ця тенденція збігається «як з побудовою нового суспільства, так і відродженням національної культури». Не випадково саме у цей час в Україні поширюються нові мистецькі ідеї (Е. Прибильська, О. Екстер, К. Малевич та ін.), прикладні аспекти яких, на думку дослідниці, розвинуті у різні напрямки та види конструктивізму художньої промисловості. Дивовижно, але факт: у мистецтві вишивання майданчиками цих нових тоді ідей стали художньо-творчі та навчальні осередки в українських селах Вербівка та Скопці. Одним з «прапороносців» – власне прапороносець! – і була Параска Іванівна Власенко (1900 –1960)» [4, 64]. Народилась видатна майстриня у згаданому селі Скопці Баришівського повіту Полтавської губернії (сьогодні с. Веселинівка Київської області). Виросла у незаможній, багатодітній селянській родині. З малих років працювала по господарству, в наймах, вишивала «на замовлення» [3]. «В 1910 році в Скопцях поміщиця Анастасія Семиградова відкрила навчальну майстерню де проходили навчання з килимарства та вишивки якою керувала художниця Євгенія Прибильська. В селі та за його межами було оголошено, що всі бажаючі дівчата можуть приходити на навчання. У власному будинку Семиградова облаштувала підготовчу школу, а потім і Скопечке вище училище, повідомивши, що здобувати освіту можуть всі, хто прагне до навчання. Підчас перерви учні пили гарячий чай з булочками, які оплачувала Анастасія Василівна. Школярі забезпечувались повноцінним викладанням найнеобхідніших предметів: арифметика, алгебра, геометрія, фізика, малювання, креслення, мова. Сама ж Семиградова була талановитим художником, яка присвятила своє життя організації народного промислу та меценатству. Збирала зразки вишивок, орнаменти та вироби ручної роботи, виконані місцевими жителями» [3]. Саме таким чином було засноване кустарне

виробництво, що сприяло розвитку та відродженню народних промислів.



Сидять, зліва направо: У. Семиградова, А. Семиградова, Е. Прибильська, О. Прибильська; у другому ряді стоять: невідома, Ф. Леонтович, А. Новікова. с. Сквиці 1910-1916 рр. [9].

До школи-майстерні Параску Власенку прийняли у віці 13 років. У майстерні документальних відомостей про П. Власенку не збереглося. Поштовхом тому стали події, пов'язані з революцією, розрухою, голодомором, важкими воєнними роками [3]. Та, попри усі незгоди, художньо обдарована юна майстриня прагнула до творчого саморозвитку. Вікові традиційні орнаменти ХVIII століття наштовхували творчість майстрині до органічного кольору, ритму, течії барокової вишивки, килимарства, розпису. Мистецьки уподобання керівників згаданої школи-майстерні поміщиці Анастасії Семиградової також відіграли важливу роль у формуванні творчої особистості П. Власенко. На жаль, ранні роботи її творчості не збереглися.



*Поміщиця Анастасія Семиградова (1879-1932)
Власниця згаданої школи-майстерні [9].*

У 30-х роках ХХ століття до Параски Власенко приходять визнання. Комітет з

підготовки Першої республіканської виставки народної творчості запросив її до Києва, де були виставленні декоративні панно. Після участі у виставках в Києві, Москві, Ленінграді художниці було надано звання «Майстер народної творчості». Неабиякий успіх мали твори Параски Власенко і на виставці в Парижі, яка проходила під девізом: «Мистецтво і техніка в сучасному житті» [3]. «У 1935 році Параску Власенко запрошують на роботу та навчання до Києва у школу майстрів народного мистецтва, яка знаходилась на території Києво-Печерської лаври, де сьогодні розташовано Національний музей українського народного декоративного мистецтва. У 1936 р., з метою підготовки Першої української виставки народного мистецтва, цей заклад було реорганізовано у Центральну експериментальну майстерню. Виставка відбулась і Параска Іванівна однією із перших отримала почесне звання «Майстер народного мистецтва УРСР та була відзначена дипломом I ступеня» [3].

«Наприкінці 30-х років XX століття художниця починає працювати в жанрі монументального мистецтва. В 1938 році її запрошують до Москви виконати розпис стін та вітраж Павільйону України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці» [1]. «Постійна робота в цьому жанрі починається з 1949 року. Народну майстриню запрошують на посаду молодшого наукового співробітника Інституту монументального живопису та скульптури Академії архітектури УРСР і працювала П. Власенко до реорганізації Академії 1957 року» [1].



Декоративне панно 1936 р. [9].



П.Власенко за роботою [9].



Декоративне панно 1938 р. [9].

У цей час Параска Власенко створила цілий ряд декоративних панно, в яких експериментувала як у створенні просторових композицій, так і працювала над традиційною композицією «вазона», який у майбутньому став у творчості художниці найрозвинутішим орнаментальним мотивом, – відзначає уже згадувана дослідниця творчості П. Власенко, Кара-Васильєва [3].

Протягом творчого шляху художниця поступово відходить від традиційних «шаблонів», зламуючи їх, запроваджуючи свій стиль – власне «авангардний» тоді. Судячи по її малюнках, цей відхід – перехід здійснювався по лінії відходу від натуралістичного («фотографічного») відтворення рослин до їх «узагальненого», «абстрактного» бачення. Квіти, листочки та стебла в малюнках мають різницю в декоративності. Відсутня чіткість всіх елементів малюнку, квіти набувають масової форми з м'яким меланжевим переходом. Самі елементи квіток вже не такі подрібнені, як це було в роботах 1938 р. Листочки також мають форму міцності з легким вкрапленням елементів з Петриківського розпису, ніби рослина ще зростає і має можливість квітнути в майбутньому. Стовп квітки має форму міцного дерева, яке тягнеться до сонця після дощу. В

малюнках майстрині в 1941 році «вазон» зникає [1].

Протягом багатьох століть джерела натхнення українських майстрів продовжує своє існування. Творчість народного майстра-художниці Параски Власенко – це важливий творчий доробок в розвитку декоративного мистецтва. Під час навчання і роботи П. Власенко виконувала вироби на продаж, як і інші колеги, що сприяло зміні характеру промислу і переходу його на промислові основи. Тобто це вже був не художній промисел, а художня промисловість. З часом твори майстрині вже не продавались. Власенко брала участь у вітчизняних і міжнародних виставках, отримуючи медалі й грамоти. Зразки та ескізи робіт майстрині і досі зберігаються в архівах музеїв декоративно-прикладного мистецтва, надаючи можливість молоді знайомитись з історичним скарбом української культури [1].

Український народ дбайливо зберігає традиції вишивки. Дати нове життя найвідомішому з давніх-давен промислу, відкриваючи навчальні заклади, організовуючи гуртки, що спеціалізуються на навчанні художньої вишивки – це завдання самосвідомих верств населення, які небайдужі до майбутнього України. Існує нескінченне число варіацій орнаментальних мотивів, комбінування швів, поєднання кольорів і т. ін. Традиції і сучасність тісно переплітаються. Для того щоб дати тій чи іншій техніці вишивки нове життя, необхідно вивчити історію її розвитку, її традиційну технологію і характер орнаменту. Сучасні викладачі в навчальних закладах проводять плідну роботу зі збору та обробки літературного, ілюстративного, наукового, музейного матеріалу; вивчають особливості композиційного ритму, стилю, способу орнаменталізації при виконанні різних старовинних технологій. Музеї, архіви, центри розвитку народного мистецтва мають безмежно велику кількість надбань для вивчення та надання можливості усім охочим отримати знання з мистецтва вишивки. Накопичений освітній матеріал введений в навчальні програми, дозволяє виконувати сучасні вироби, використовуючи традиційну вишивку. Старовинні технології народної вишивки зайняли особливе місце в програмі професійної підготовки художників декоративно-прикладного мистецтва, дизайнерів одягу, викладачів з образотворчого мистецтва, фахівців з музеєзнавства та ін. У

навчальні програми з предметів «Декоративно-прикладне мистецтво», «Народна художня творчість», «Декоративно-прикладне мистецтво: художній текстиль», «Проектування та робота в матеріалі», «Експертиза пам'яток вишивки і ткацтва» – введені теми по освоєнню старовинних технологій та технік з вишивки. Таким чином, традиційні технічні прийоми в новому виконанні набувають іншого звучання. Намічається тенденція до збагачення та розповсюдження поширених прийомів, котрі в різних поєднаннях створюють сучасний декоративний візерунок, який за кольором, ритмом і фактурою співзвучний модним тенденціям оформлення творів та виробів. У результаті освоєння навчальних програм студенти набувають знань в галузі історії вишивальних центрів і художньо-стилістичних особливостей кожного творчого осередку: їх технік, кольорової гами, а також мають можливість придбати навички практичного застосування проектування і освоєння технології виконання різноманітних виробів, оформлених художньою вишивкою. Сукупність навчальних дисциплін є основою для чіткого і планомірного придбання студентами необхідних знань, умінь для подальшої самостійної професійної діяльності.

Наукова новизна. Вишивка як вид декоративно-прикладного мистецтва розглянутий у розрізі історичних подій, що підкреслено прикладом творчого шляху Майстрині народного мистецтва УРСР П. Власенко. Визначені шляхи розвитку освітньо-викладацької діяльності у напрямку мистецтва вишивки.

На основі результатів мистецтвознавчого та історичного аналізу можемо зробити висновки, що традиції і сучасність тісно пов'язані. Звертаємо увагу на нетлінні скарби народного мистецтва, відкриваючи унікальний досвід майстрів минулого. Сьогодні в ХХІ столітті актуальним постає питання збереження, використання мистецтвознавчого досвіду та навчання молоді, розпізнання технологічного та технічного виконання вишитих творів. Запропонувавши сучасному поколінню отримувати знання у навчальних закладах та, відповідно, мотивуючи їх, педагогічні колективи надають можливість самосвідомо відроджувати та поширювати традиції минулих поколінь, пропагандуючи українське мистецтво.

Література

1. Авангардні напрямки в мистецтві XIX–XX ст. 2000. URL: <http://www.refine.org.ua/pageid-2448-1> (дата звернення: 24.03.2019).
2. Відомі українці. Параска Власенко (1900). http://www.calendarium.com.ua/paraska_vlasenko_1900 (дата звернення: 28.05.2019).
3. Кара-Васильєва Т. Народне мистецтво і художники авангарду. 2018 <http://uartlib.org/narodne-mystetstvo-hudozhnyky-avangardu/> (дата звернення: 15.05.2020).
4. Кара-Васильєва Т. Українська сорочка: таємниці чарівної нитки. Київ: Мистецтво, 1982. 146 с.
5. Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества XII-XII вв. Москва: Наука, 1982. 590 с.
6. Селівачов М. Р. Нові тенденції і проблеми деревообробного промислу. // Художні промисли: теорія і практика. Збірник наукових праць. Київ, 1985. С. 35–54.
7. Сусак К. Р., Стеф'юк Н. А. Українське народне вишивання. Київ. Науковий світ, 2006. 284 с.
8. Художественное шитьё Древней Руси в собрании Загорского музея. Москва. Советская Россия, 1983. 295 с.
9. Шестакова О. Параска Власенко (1900-1960). 2009. URL: <http://be-inart.com/post/view/1032> (дата звернення: 24.03.2019).

References

1. Avangard directions in the art of 19-20 centuries. 2000. Retrieved from: <http://www.refine.org.ua/pageid-2448-1> [in Ukrainian].
2. Famous Ukrainians. Paraska Vlasenko (1900). Retrieved from http://www.calendarium.com.ua/paraska_vlasenko_1900. [in Russian].
3. Kara-Vasyl'ieva T. (2018). Folk art and avant-garde artists. Narodne mystetstvo. Retrieved from: <http://uartlib.org/narodne-mystetstvo-hudozhnyky-avangardu/> [in Ukrainian].
4. Kara-Vasyl'ieva T. (1982). Ukrainian Shirt: Mysteries of the charming thread. Kyiv. Mystetstvo. [in Ukrainian].
5. Rybakov B.A. (1982). Kievan Rus and Russian principalities of the XII-XII centuries. Moscow. Nauka. [in Russian].
6. Selivachov M. R. (1985). New trends and problems of woodworking Artistic crafts: Theory and practice. Collection of scientific works. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Susak K. R. & Stef'iuk N. A. (2006). Ukrainian folk embroidery. Kyiv: Naukovyj svit. [in Ukrainian].
8. Artistic sewing of ancient Russia in the collection of the Zagorsk Museum (1983). Moscow. Sovetskaya Rossiya. [in Russian].
9. Shestakova O. Paraska Vlasenko (1900-1960). 2009. Retrieved from: <http://be-inart.com/post/view/1032> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 25.01.2021
Отримано після доопрацювання 09.02.2021
Прийнято до друку 15.02.2021*

УДК 75.71:161.2

Цитування:

Береговська Х. О. Проблема суспільно-антропологічних криз у малярстві Василя Курилика. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 152-157.

Береговська Христина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8477-9522>
mmfbb25@gmail.com

Beregovska Kh. (2021). The problem of social and anthropological crises in the painting of Vasyl Kurylyk. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 152-157 [in Ukrainian].

ПРОБЛЕМА СУСПІЛЬНО-АНТРОПОЛОГІЧНИХ КРИЗ У МАЛЯРСТВІ ВАСИЛЯ КУРИЛИКА

Мета роботи – на прикладі обраних творів дослідити проблему суспільних криз та антропологічних криз у світських малярських сюжетах канадсько-українського художника Василя Курилика (1927-1977). **Методологія.** Для вирішення поставлених завдань використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, герменевтичний та компаративний методи. Метод формально-стилістичного аналізу дав можливість не лише виявити закономірність появи окремих творів, але й скласти характеристику мистецьких процесів, що відбувалися у канадсько-українському середовищі і які відобразилися в творчості В. Курилика. Цей методологічний інструмент ефективно забезпечує виявлення формальної організації твору (простір, час, колір, світло, композиція, перспектива). **Наукова новизна.** Уперше в контексті мистецтвознавчого дискурсу на прикладі конкретних творів художника ми проаналізували гострі соціальні проблеми, які турбували і які висвітлював у своїх живописних композиціях Василь Курилик. **Висновки.** У статті проаналізовано передумови створення та художньо-стилістичні особливості світських сюжетів Василя Курилика на актуальну соціальну тематику, зокрема глобалізації, суспільної кризи та духовно-етичної деградації людини. Соціальну проблематику рубриковано за темами: проблеми спокус, раси, гноблення «меншоплатісних», аборти, страх, немичність країн «третього світу», контраст добра і зла, справедливості і зради, любові і ненависті та ін.

Ключові слова: творчість, Василь Курилик, суспільна криза, деградація, серії, канадсько-український мистець.

Beregovska Khrystyna, Ph.D. of art, lecturer History and Theory of Art Department, Lviv National Academy of Arts

The problem of social and anthropological crises in the painting of Vasyl Kurylyk

The purpose of the article is to solve the problem of social crises and human degradation in the secular paintings of the Canadian-Ukrainian artist William Kurelek (1927-1977) on the example of selected works. **Methodology.** General scientific and interdisciplinary research methods were used to solve the set tasks: analysis, synthesis, hermeneutic and comparative methods. The method of formal and stylistic analysis made it possible not only to identify the origin of individual works, but also to characterize the artistic processes that took place in the Canadian-Ukrainian environment and which are reflected in the work of W. Kurelek. This methodological approach helps us to characterize the composition of the work (space, time, color, light, composition, perspective). **Scientific novelty.** For the first time in the context of art discourse, on the example of specific works of the artist, we analyzed the acute social problems that William Kurelek showed in his paintings. **Conclusions.** The article analyzes the preconditions for the creation of some secular works by William Kurelek, as well as the artistic and stylistic features of his paintings on current social issues. In particular, we analyze the problem of globalization, social crisis and spiritual and ethical degradation of personality. Social issues are divided into: temptation, race, oppression of "inferior", abortion, fear, the routine of the "third world", the contrast of good and evil, justice and betrayal, love and hate, and others.

Key words: creativity, William Kurelek, social crisis, degradation, series, Canadian-Ukrainian artist.

Актуальність теми дослідження. У канадському мистецтвознавчому дискурсі творчість Василя Курилика, внука українських

Переважно у фокус іноземних дослідників потрапляли твори емігрантської тематики, які віддзеркалювали явище канадського

першоємігрантів, досліджена фрагментарно. досліджень залишилися теми деградації людини в період суспільних криз, зокрема проблеми расової дискримінації, емансипації, контрастів багатства та бідності, воєн, які Василь Курилик яскраво демонстрував у своїх живописних сюжетах.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість Василя Курилика ґрунтовно досліджена у канадській публіцистиці та в україномовній й діаспорній періодиці. Іноземні дослідники фрагментарно проводили мистецтвознавчий аналіз його живописних творів. Точним джерелом біографічної інформації про Василя Курилика є дослідження Патриції Морлі «Курилик — біографія» / «Kurelek: a biography» [14]. Ця біографічна монографія стала для нас фактографічною картою та якісним подієвим орієнтиром, який допоміг з'ясувати чимало життєвих передумов і обставин, що вплинули на змістову й тематичну канву його малярства. Кілька десятків статей присвятили творчості В. Курилика, зокрема його світським сюжетам дослідниця К. Критсвайзер [12], де провела послідовний аналіз різних за темою малярських серій художника. Серед найновіших іноземних публікацій про життя і творчість В. Курилика слід виділити працю Ендрю Кіра «Василь Курилик: життя і творчість».

Наукова новизна. Ми вперше в контексті мистецтвознавчого дискурсу спробували провести типологію тематичних сюжетів у творах Василя Курилика, які демонструють актуальні суспільні проблеми та проблему деградації людини.

Мета дослідження — проаналізувати проблему суспільних криз та занепаду людини у світських малярських сюжетах канадсько-українського художника Василя Курилика.

Виклад основного матеріалу. Неодмінною змістовою складовою світських творів канадсько-українського художника Василя Курилика (1927-1977) було особистісне занепокоєння проблемою деградації людини в часи суспільних криз, глобалізації та гедонізму. Жоден сюжет не залишився поза призмою глибокого аналізу та зіставлення з особисто пережитим досвідом (фізичним, моральним), який часто завуальовано автор зображав у творах.

Важливою темою у малярстві для В. Курилика була тема матеріалізму. Він сприймав матеріалізм як фальшивий божок,

мультикультуралізму. За лаштунками культ якого принесе знищення людству. Тему контрасту багатства і бідності зустрічаємо у важкому для сприйняття творі «Собаки чи люди» (1962), в якому автор безжально зіставляє спухлих з голоду африканських немовлят, розкиданих в пустелі, із вдоволеним пуделем на оксамитовій подушці, вбраним у корону і собачий комбінезон, з мискою, повною крекерів, з написом «многая літа нашому песику». Все це відбувається на тлі умовного кінотеатру, заповненого вгодованими багаттями, які відверто нехтують кошиками для пожертв. У цьому творі В. Курилик явно демонструє чітку кастову приналежність, соціальний розподіл багатства і бідності, порушуючи і зображаючи у мистецтві одну з фундаментальних і завжди актуальних проблем людства.

Під цим оглядом зворушливими є також картини «Роздільський Гольф Клуб і Народний Дім» / *Rosedale Golf and Country Club — it's Hard for Us to Realize* (1972) і «Господи, коли ми тебе бачили голодним» (1960-ті). До кожної зі своїх картин В. Курилик писав гострий соціальний коментар. У першому творі художник зображає людей, які зухвало викидають їжу, тоді як бідні жебраки шукають нещасний кусень хліба. Малює також гравців у гольф, які їздять моторними візками тоді, коли бідні індійці виснажуються примітивними знаряддями праці. У композицію твору художник вводить власний дім, який різко контрастує на тлі нужденних індійських халуп. Варто згадати, що художник і його сім'я жили досить скромно, як на північноамериканський стандарт. Митець намагався виховувати у своїх дітях розуміння і співчуття до бідних і немічних. Підтвердження цьому знаходимо в листі до Миколи Колянківського від 14 березня 1976 р. «У п'ятницю наша вся родина на тиждень летить до Мексики в Акапулько. Я хотів до Гваделупи, але жінка боїться. Я хочу, щоб наші діти побачили, як живуть бідні люди, кажуть, в Акапулько є дуже бідна околиця» [1, 27].

Щодо твору «Господи, коли ми тебе бачили голодним» (1960-ті рр.) автор зображає родину за обіднім столом, де діти вередують і неохоче перебирають їжу, а під столом збирають крихти хліба обідраний Христос і голодні діти з Африки та Азії. Слід додати, що В. Курилик багато зображав проблеми голоду в Індії. Якщо у творі «Голодний Христос» ми бачимо особистісне переживання голоду

самого художника, то твір «Голод в Індії» є простим ствердженням факту наявної проблеми.

Окрему групу творів В. Курилик присвятив злочинам геноциду, який побачив у Африці, Азії та в Європі. Але, на відміну від «рожевих лібералів», що бачать геноциди лише африканських колоній, В. Курилик, як уже згадувалося, показав народу вбивство, яке темношкірі несуть темношкірим у Біафрі, Африці, жовтошкірі жовтошкірим — у В'єтнамі, а білі білим — в Україні [9, 242]. Більшість його соціальних творів сповнені по-філософськи інтерпретованих «протестів» проти страхіть війни з гострим запереченням насильства. У сюжетах з'являються також перші розповіді батька про війну у Старому Краї, боротьба проти Великої Депресії, сліди війни, які побачив під час подорожі до Югославії та Австрії. У свій час В. Курилик сказав: «Я не маю змоги запобігти насильству, однак я мушу показати загрозу, яка нависає над світом» [6, 38]. І на сторінках біографії, і в його творах ми часто зустрічаємо елементи скорботи та втрати, які ніколи не будуть компенсовані і про які потрібно пам'ятати.

Художник часто підкреслював існування ксенофобії та расизму в Канаді. При цьому жодного разу не зображав приклади інтернування, зокрема інтернування українців у Канаді під час Першої світової війни чи інтернування японських канадців. Правда, він зобразив серію життя іунітів, однак тільки ілюструючи їхню автентичність із делікатним наголосом на їхнє самозбереження в часи культурного геноциду через навернення до християнства.

«Василь Курилик вмів дотримуватися толерантності у сюжетах, і в «непрямий» спосіб доступно показувати ідею канадського націоналізму» [10, F19]. Часом його картини переповнені песимізмом і химерними деталями, що створює атмосферу клаустрофобії. До цього сумного циклу належить твір «Різня у Вінниці в Україні 1939» (1968) — це своєрідна «українська химера», де зображено підземний світ, у якому закопані тисячі замордованих українців, а над ним посаджений парк розваг із центральним погруддям Сталіна і транспарантами «Слава Сталіну». Картина представлена за тюремними ґратами, що символізує залізну завісу перед цивілізованим світом. Ця картина передає особливу напругу, оскільки автор її виконав після повернення з України 1977 р., де він в

образі Вінниці малює колективну могилу, на поверхні якої висаджено парк радянської культури. Ця композиція — це своєрідний конденсат злочинів, насильства, страждань і смерті. Василь Курилик порушував проблеми терору і горя в соціалістичних країнах, апелював у справі не лише колоніалізму білого населення, а у втраті загалом християнської моралі.

Василь Курилик показував світ як моральну лабораторію, в якій «ми, як сліпі миші, не можемо знайти вихід із скрини гріха» [11, 127]. У картині «Торонто пожирає Рай. Ми невірнo застосовуємо Заповіді Божі» (1972) художник з проникливим сумом зображає людину, яка «наступає» на сонячний рай, яким колись була земля. Картину мистець малював десять років. Першочерговий задум — намалювати Рай з алегоричними Адамом і Євою, які виконують заповідь «множтеся і заповнюйте свою землю». Пізніше автор скоригував концепцію твору, який мав продемонструвати людину у матеріалістичному Торонто, яка зневажає заповіді Божі та знаходить свій рай посеред паркувальних площ і хмародерів. До цього циклу належить також твір «Немезіс» (1965), де апокаліптична вогненна куля до тла спалює людство, залишаючи по собі суцільні руїни, вкриті останками загиблих. Автор навмисно вибирає в цьому творі панівний червоний колір, який підсилює кіптяве закривавлене насильство. Василь Курилик казав: «Люди не хочуть жити з такими картинами вдома, але це мене не зупиняє. Я продовжую так малювати. Якщо ви маєте таке мистецтво в собі, то воно обов'язково з вас таким вийде» [13, 11]. «Інтуїтивне передчуття кінця світу по життю супроводжувало мене. Ця візія є частиною мене самого, я не можу позбутися її. Всім відомо про величезні нагромадження атомної зброї, яку колись в один момент буде використано для знищення людини. Масові терористичні заворушення, збільшення легального насильства, зростання убогості відсталих народів і моральне загнивання, навздогін за багатством західного світу вказує, що сучасна людина засліплена добробутом і стрімко котиться до загибелі» [5, 7]. Ілюстрацією цих слів є картина-реквієм «Мадонна атомної доби» (1972). Художник зображає матір з калікою-немовлям, у яких від атомної радіації цілковито випало волосся. Біля матері тулиться друга зморена голодом дитина. На задньому плані ховається від

радіації молоде подружжя в очікуванні пологів. Дія відбувається на тлі розкішної природи гірського краєвиду.

Василь Курилик читав багато теологічних праць Томи Аквінського, особливо його захоплювали повчання «Чого шукаєте відпочинку? Ви створені тільки для праці» із книги «Таврування» [2, арк. 1]. Мистець бачив суспільство вседозволеності та матеріалістичності, в якому він почувався, наче «грим, чи Старозавітний пророк, чи сучасний Савонарола» [15, 17]. Органічним вплетенням у його авторську мистецьку концепцію були також теоретичні соціально-богословські вчення Папи Івана XXIII, зокрема папської Енцикліки про мир на землі, якій він присвятив десятки малюнків і рисунків, привезених з Індії і які власне й лягли в основу фільму «Мир на землі», який демонструвався по всій Канаді в грудні 1972 року. Головним змістовим мотивом цього фільму стали слова Папи Івана XXIII, які зачіпають проблеми соціальних прав людини, — допомога у хворобах, піклування в старості, опіка над сиротами і вдовами, ліквідація безробіття. Малюнки і рисунки В. Курилика до цієї енцикліки показують злидні убогих країн Індії, Єгипту, Алжиру в протиставлені пересиченому Західному світу, який митець показує в образі пихатого американського Санта-Клауса. Художник особливо підкреслює у творах марнотратство Різдва, мовляв, тільки за один день Різдва в Америці витрачається чотири мільйони доларів, на які десять років могли б прожити чотириста мільйонів індійців. Через слова Понтифіка і малярство Василя Курилика фільм закликає повернутися до християнського розуміння святкувань Різдва, мовляв, «Христос — це кожна бідна дитина на вулицях Калькутти, Ірану чи Ріо-де-Жанейро. Христос — це кожен, хто потребує допомоги» [7, 58-59]. Також під впливом цієї Енцикліки В. Курилик створив шістдесят рисунків до англійського видання своєї автобіографії «Зі мною хтось», яку завжди мріяв перекласти українською мовою [3, 13], щоб українці в Україні та світі краще пізнали його життєвий шлях і глибину особистості, що є ключем до розуміння його мистецтва.

Сам В. Курилик ділив свої твори на дві категорії: ностальгічно-пасторальні сценки, намальовані з його фермерського досвіду, та дидактичні соціорелігійні теми. На думку М. Колянківського, головною у творчості В. Курилика є власне релігійно-ідеологічна

проблематика: «Його картини стають пласкими і беззмістовними, якщо вони позбавлені «авторського вогню переконань», як наприклад *«Вечір в Мельтоні»* (1972) чи *«Прогулянка по Торонтонському пляжі»* (1974) [4, 40]. У автобіографії В. Курилик стверджує: «У першу чергу я хочу заявити, що не вважаю мистецтво найважливішим у моєму житті. Важливіші для мене людські душі. Коли треба було б вибрати рятувати людину чи мої малюнки, я без вагань сказав би знищити усі мої картини» [17, 501].

У своїй творчості митець також порушував тему емансипації — *«Сьогодні ми емансиповані»* (1965), причому він це «звільнення від будь-якої залежності та скасування обмежень» пропустив через особистісну ідентифікацію із середньовічним мистецтвом, де «готичне інкогніто» було для нього прикладом до наслідування. Адже йому був близький формат світських тем із релігійними сюжетами, якими він закликав позбутися своєї пихатості та комфорту і вступити на сторінку нової цивілізації [12, 17]. Сюжет твору автор буквально розгортає в інтер'єрі скромної кухні, де мати як голова сім'ї проводить диктаторське виховання переляканого чоловіка в обіймах малолітніх дітей. Найбільше художник підкреслює в цьому творі «поведінку без обмежень», почуття незалежності шляхом залякування і приниження слабших.

Фундаментальною соціальною темою мистецтва В. Курилика була також тема абортів, якій він присвятив кілька серій та програмних творів, одним з яких є *«Масакра в лікарні на Гайленд Крік»* (1971). Твір демонструє закривавлений сніговий пагорб, вкритий ембріонами мертвих дітей, що покладані в зелені шпитальні сміттєві бочки центральної лікарні у Скарборо. Художник часто виступав у організації «Рух за життя», це й спонукало його настільки гостро зобразити Scarborough Centennial Hospital [16, 51] і справді безжалісно показати рештки мертвих дітей на контрасті зі стерильним шпиталем як метафорою стерильної лікарської репутації.

Наступним яскравим вираженням проблеми лікарського вибору «вбивати чи зберегти» є твір *«Лікарська дилема»* (1971). Цей гострий сюжет автор будує із трьох світів: сучасного і двох на вибір варіантів майбутнього. Головним героєм світу сьогодення є розгублений з вибором лікар-акушер, який у відчаї усвідомлює, що від

поруху його руки залежить майбутнє конкретної людини або навіть усього людства, адже невідомо, кого з немовлят він вбиває, майбутнього космонавта чи дослідника ракетної авіації. Підсилює емоцію сюжету натовп дітей, які волають про допомогу з гаслом «не вбивай мене».

Інший сегмент композиції наповнений потоком доларових купюр, які є чи не головною спокусою медика. Межею цих світів є лікарські хірургічні інструменти та звивиста змія як символ лікарської вірності та клятви Гіппократа. На передньому плані художник зображає два сюжети з майбутнього. У першому на виснаженому пустельному пагорбі височіє втомлене тіло розіп'ятого Ісуса, оточеного сміттєвими кошиками, наповненими тілами немовлят, одного з ембріонів В. Курилик зображає живим, він має шанс з'явитися на світ, а іншого — вже на лезі скальпеля під загрозою вбивства. Додатковими символічними елементами є зрізане засохле дерево та розкидані хаотично аркуші паперу із закличками та нагадуваннями клятви Гіппократа. Другий світ майбутнього автор зображає як сонячну леваду, на якій навколо розкішного дуба щасливі діти водять танок. Цей твір автор присвятив усім лікарям, які у своїй практиці щодня стоять перед вибором: дати чи забрати життя.

Пізніше В. Курилик створив кілька ілюстрацій до книги професора Ватерло університету Дональда де Марко «Аборт у перспективі» [8, 37]. Як вже згадувалось, В. Курилик був членом організації «Рух за життя» і вважав своїм обов'язком проілюструвати книгу на цю наболілу тему. Мистець підтримав професора Д. де Марко, який відстоював цінність людського життя і неприйнятність абортів. У цьому контексті В. Курилик «використав» мистецтво як найдоступніший і промовистий метод привернення уваги до небезпечної і актуальної суспільної теми. У своїх творах він «нотував» якості «національного» генофонду і всі ризики й наслідки переривання людського роду.

На продовження цієї теми 1976 року В. Курилик створює серію з п'ятнадцяти ілюстрацій до книги Глорії Купченко Фроляк «Пташник» [14, 279], присвяченої також темі абортів як фатальної трагедії і моральних злочинів, зокрема, серед жінок-першоємігранток у складний період їхнього життя на преріях. І авторка книги, і художник виростили на преріях Альберти, відтак вони

мали спільне бачення і тонке розуміння небезпеки втрати, а також глибини людської несвідомості, яка тотально вразила суспільство.

До соціальної тематики зараховуємо також серію творів «Палаюча стодола» (1968). Ця метафорична серія віддзеркалює небезпеку і байдуже ставлення до виховання дітей, а також показує контрасти добра і зла, любові і ненависті, здоров'я і хвороби, життя і смерті, поневолення і свободи, війни і миру, релігії та невірства. Лейтмотивом цієї серії стала картина за однойменною назвою «Палаюча стодола», яка зображає небезпеку загибелі прерійних дітей, які у важких обставинах життя занадто швидко подорослішали. Модель стодоли взята з реальної події — пожежі, яка у дитинстві художника нещадно знищила все майно його родини і в якій мало не загинули малолітні діти.

Висновки. Отже, у підсумку можемо стверджувати, що унікальність Василя Курилика — людини і митця — полягала в його послідовній життєвій позиції, оскільки за жодних умов він не відступав від своїх світоглядних переконань і поглядів на навколишню дійсність. Вважав неприпустимим трактувати світ і творити мистецтво всупереч усталеним культурним канонам, соціальним нормам чи сповідуваним релігійним догмам. Змінні соціальні та мистецькі середовища, в яких часто опинявся мистець, періодично вносили суттєві корективи в авторський творчий підхід, а також у авторське ставлення до «панівної» стилістики і жанрової парадигми. Відтак це суттєво вплинуло на тематику творів, у яких мистець здебільшого акцентував увагу на проблемах глобалізації, суспільної кризи та духовно-етичної деградації людини. Соціальну проблематику він рубрикував за темами: проблеми спокус, раси та гноблення «меншовартісних», аборти, страх, немічність країн «третього світу» на контрасті «непристойного» багатства Заходу, контраст добра і зла, справедливості і зради, любові і ненависті та ін. Неодмінною змістовою складовою його світських творів було особистісне занепокоєння проблемою деградації людини в часи суспільних криз, глобалізації та гедонізму.

Література

1. Віймки з листів Василя Курилика до М. й О. Колянківських. Ми і світ. 1978. Ч. 202. С. 17–29.
2. Де Марко Д. Сяйво українського художника Василя Курилика. 1996, лютий. Приватний архів Павла Лопати. Віндзор, Канада. 1 арк.
3. К-ий. Так будувалися фундаменти. Ми і світ. 1981. Ч. 221. С. 13–19.
4. Колянківський М. Гідний подиву мистець, що його переслідують гріхи світу. Ми і світ. 1972. Ч. 170. С. 36–41.
5. Логуш М. Послання в Куриликових картинах. Новий шлях. 04.09.1971. С. 7–10.
6. Мартиненко Н. Куриликова Канада. Ми і світ. 1981. Ч. 225. С. 36–39.
7. Мир на землі. Ми і світ. 1972. Ч. 171. С. 58–59.
8. Преса про В. Курилика і його музей. Ми і світ. 1978. Ч. 203. С. 37–41.
9. Стебельський Б. Василь Курилик. Західноканадський збірник / Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка / упоряд. Яр Славутич. Ч. II. Едмонтон, 1975. С. 232–252.
10. Cook R. In the backwash of nationalism. The Globe & Mail. 20.09.1986. P. F19.
11. Dault G. M. Learning to Like Kurelek. Canadian Art. 1994. N 3. P. 123–127.
12. Kritzwiser K. Quite assessor in a tartan shirt. Globe & Mail. 5.05.1966. P. 17.
13. Michener W. Kurelek. Globe & Mail. 1968. Jan 20. P. A 9–11.
14. Morley P. Kurelek: a biography. Toronto : Macmillan of Canada, 1986. 338 p.
15. Morley P. Kurelek shy, tormented artist sought father's praise. Winnipeg free press. 1986. Oct 5. P. 17.
16. Seiz the day. Globe & Mail. 1990. Jun 29. P. 51.
17. Someone with me. The Autobiography of William Kurelek. Cornell University, 1973. 523 p.

References

1. Fragments of letters of William Kurelek to M. Koliankivsky. (1978). My I Svit, 202, 17-29 [In Ukrainian].
2. De Marko, D. (1996). Shine of Ukrainian artist William Kurelek. Private archive of Pavlo Lopata, 1 [In Ukrainian].
3. K-ky. Foundations were built.(1981). My I Svit, 221, 13-19 [In Ukrainian].
4. Koliankivsky, M. (1972). An artist persecuted by the sins of the world. My I Svit, 170, 36-41 [In Ukrainian].
5. Logush, M. (1971). Message in Kurekek's painting. Nowyy shlah, 9, 7-10 [In Ukrainian].
6. Martynenko, N. (1981). Kurelek's Canada. My I Svit, 225, 36-39 [In Ukrainian].
7. Peace in the world. (1972). My I Svit, 171, 58-59 [In Ukrainian].
8. Press about William Kurelek and his museum. (1978). My I svit, 203, 37-41 [In Ukrainian].
9. Stebelsky, B. (1975). William Kurelek. Zahidnoukrainsky zbirnyk. Edmonton, 2, 232-252 [In Ukrainian].
10. Cook, R. (1986). In the backwash of nationalism. The Globe & Mail, 9, F19 [in English].
11. Dault, G. M. (1994). Learning to Like Kurelek. Canadian Art, 3, 123-127 [in English].
12. Kritzwiser, K. (1966). Quite assessor in a tartan shirt. Globe & Mail, 5, 17 [in English].
13. Michener, W. (1968). Kurelek. Globe & Mail, 20, A 9-11 [in English].
14. Morley, P. (1986). Kurelek: a biography. Toronto : Macmillan of Canada [in English].
15. Morley, P. (1986). Kurelek shy, tormented artist sought father's praise. Winnipeg free press, 5, 17 [in English].
16. Seiz the day. (1990). Globe & Mail, 29, 51 [in English].
17. Someone with me. (1973). The Autobiography of William Kurelek. Cornell University [in English].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2021

Отримано після доопрацювання 17.02.2021

Прийнято до друку 25.02.2021

Цитування:

Майданець-Баргилевич О. Л. Формування і розвиток Київської школи художнього текстилю: традиції та новації. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 158-165.

Maydanets-Barhylevych O. (2021). Formation and Development of the Kyiv School of Art Textiles: Traditions and Innovations. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 158-165 [in Ukrainian].

Майданець-Баргилевич Олена Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0412-7941>
majdaneclesia@gmail.com

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Мета роботи – на основі аналізу розвитку Київської школи декоративного мистецтва у контексті історико-художнього процесу XX-XXI ст. окреслити головні засади спеціалізації «Художній текстиль» на базі Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. **Методологія** полягає у застосуванні мистецтвознавчого підходу до історичного та художнього аналізу творів художнього текстилю, системного розгляду особливостей Київської школи декоративного мистецтва. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні феномену Київської школи художнього текстилю, творчо-педагогічних та науково-методологічних прийомів у навчанні студентів, тематики дипломних робіт як важливої складової у збереженні етнічної пам'яті та національно-культурної ідентичності. **Висновки.** Результати дослідження висвітлюють особливості художньої образотворчої мови Київської школи текстилю, специфіку науково-педагогічних методик, що застосовуються в академії, та творчих настанов колективу викладачів. Визначено перспективні напрямки розвитку й утвердження кафедри «Художній текстиль та моделювання костюма», принципи осмислення традиційного мистецтва й трансформацію його у новітні стилістичні форми згідно до вимог сьогодення. Наукове дослідження дає уявлення про сучасний стан декоративного мистецтва, художнього текстилю та творчий внесок науково-педагогічного колективу кафедри ХТМК у контексті інтеграції українського мистецтва в європейський культурний простір.

Ключові слова: декоративне мистецтво, художній текстиль, естетична і художня культура, національні традиції, українська ментальність, символіка, КДАДПМД ім. М. Бойчука.

Maydanets-Barhylevych Olena, Ph.D. in Art History, an associate professor, head of the Department of Art Textiles and Costume Modelling of the Mykhaylo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design

Formation and Development of the Kyiv School of Art Textiles: Traditions and Innovations

The purpose of the article is to outline – based on analyzing the development of the Kyiv School of Decorative Arts in context of the historical and artistic process of the XXth to XXIst centuries – the main principles of specialization *Art Textiles* on the ground of the Mykhaylo Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design. **The methodology** consists of applying an art history approach to historical and artistic analyses of works of artistic textiles, as well as the systematic consideration of peculiarities of the Kyiv School of Decorative Arts. **The scientific novelty** lies in the substantiation of a phenomenon of the Kyiv School of Art Textiles, creative-pedagogical and scientific-methodological means in teaching students, themes of diploma theses as an important component in preserving ethnic memory, and national-cultural identity. **Conclusions.** The results of the study highlight the features of the artistic language of the Kyiv School of Textiles, the specifics of scientific and pedagogical methods used in the Academy, as well as the creative guidelines of the teaching staff. Defined are prospective trends of development and strengthening of the Department of Art Textiles and Costume Modelling, principles of comprehending the conventional art and its transformation into the newest stylistic forms to meet today's requirements. The scientific research gives an idea of the current state of decorative art and artistic textiles, and the creative contribution of the scientific and pedagogical staff of the ATCM Department in the context of the integration of Ukrainian art into the European cultural space.

Key words: decorative art, artistic textile, aesthetic and artistic culture, national traditions, Ukrainian mentality, symbolism, M. Boychuk KSADAAD.

Актуальність теми дослідження. Художній текстиль – давній і популярний вид декоративного мистецтва, невід’ємна частина сучасної культури українського народу. Художнє ткацтво, як традиційне так і сучасне, представляє собою яскраве самобутнє явище, занурене у глибину віків. Текстильні твори (килими, гобелени, ткані доріжки, скатертини, декоративні та одягові тканини), задовольняючи практичні та естетичні потреби, художньо оформлюючи побут людей, разом з іншими видами декоративного мистецтва виступають важливою складовою комплексу ідейно-емоційних, естетичних засобів формування предметно-просторового середовища, в якому побутує людина. В умовах національно-культурного відродження України подальший розвиток цього виду декоративного мистецтва є актуальним і пов’язаним, зокрема, з діяльністю Київської школи художнього текстилю на базі КДАДПМД ім. М. Бойчука.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтво текстилю не залишалося поза увагою українських науковців: Б. Бутник-Сіверський [2], А. Жук [4], Я. Запаско [5], Т. Кара-Васильєва і З. Чегусова [6, 11]. Зокрема, Я. Запаско вивчав розвиток килимарства на теренах України та його регіональні особливості. У нарисі «Українське народне килимарство» [5] автор подав стислий огляд розвитку українського народного килимарства від найдавніших часів до 60-х років XX ст. На основі музейних килимових збірок науковець дослідив численні види українського килима, показав стильову розмаїтість у різних етнографічних регіонах України, простежив зміни художніх форм українського килима на різних етапах історичного розвитку. З. Чегусова і Т. Кара-Васильєва [12] досліджували сучасні тенденції художнього текстилю та творчість провідних мистців – Л. Жоголь, О. Машкевича, Н. та Л. Борисенко, М. Базак.

Мета дослідження полягає у вивченні головних науково-педагогічних засад спеціалізації «Художній текстиль» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука на основі аналізу розвитку Київської школи декоративного мистецтва у контексті історико-художнього процесу XX-XXI століть.

Виклад основного матеріалу. В Україні століттями склалися традиційні осередки художнього текстилю, удосконалювалися

технологічні та художні прийоми ткацтва, формувалися етнографічні регіональні особливості декоративного мистецтва. Утворилися регіональні школи, а саме: львівська, київська, полтавська, решетилівська, харківська, косівська, які мають відмінності у художньо-композиційній мові та колористиці.

Нині гостро постає проблема засвоєння та використання невмирущих надбань народного мистецтва (художнього ткацтва) попередніх епох, їх творчого переосмислення на сучасному виткові національної історії. Важливо застосувати традиційні технології при створенні сучасних текстильних виробів, використовувати їх декоративні особливості, народні орнаментальні мотиви при виконанні авторських робіт.

Провідне місце у підготовці фахівців українського декоративного мистецтва посідає Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну (КДАДПМД) імені Михайла Бойчука, якій властиве глибоке осмислення надбань вітчизняного і світового мистецтва, поєднання національних традицій з найкращими здобутками авангардних течій, що сприяло створенню своєрідної «київської» школи. Серед різних напрямків творчої діяльності академії важливе місце займає спеціалізація «Художній текстиль», яка пройшла гідний шлях становлення й утвердження в декоративному мистецтві України. Тож важливо розглянути здобутки і тенденції розвитку спеціалізації «Художній текстиль», окреслити її місце та роль у формуванні мистецького світогляду, професійному вихованні творчої молоді. Для цього слід проаналізувати дипломні твори художнього ткацтва, виконаних студентами, як результат творчо-педагогічних настанов викладачів академії і мистецький потенціал майбутнього розвитку українського художнього текстилю.

Щоб цілісно проаналізувати зародження київської школи та розвиток художнього ткацтва в Києві, згадаємо історичні передумови виникнення освітнього осередку народного мистецтва. 1938 року на базі Центральних експериментальних майстерень було засновано Київське республіканське художньо-промислове училище, де здійснювалась підготовка фахівців за спеціалізаціями художнє ткацтво, килимарство, художня вишивка. У килимарському відділі важливим на той час став тандем, співробітництво професійних

митців-професіоналів (М. Рокицький, С. Колос, М. Хургін) та провідних майстрів народного мистецтва України (О. Кулик, Н. Вовк). Під керівництвом досвідчених педагогів учні розробляли ескізи килимів, навчалися килимарській техніці і виконували невеликі за розмірами килими, що відповідали інтер'єрам міського житла.

У післявоєнні роки, після визволення Кисва, підготовка фахівців у галузі художнього текстилю відновила. Однак 1962 року спеціалізація з декоративно-прикладного мистецтва у Київському художньо-промисловому технікумі була припинена у зв'язку з переорієнтацією навчального закладу (створення відділень – «художнє оформлення» та «художнє конструювання»).

1988 року, за ініціативи творчих Спілок, особливо Спілки майстрів народного мистецтва України, у технікумі відроджується декоративно-прикладне відділення. За створення навчальних програм, підготовку молодих фахівців-початківців художнього текстилю взяли такі провідні мистці як С. Нечипоренко, В. Андріяшко, пізніше у 1991 році до них приєднався Ю. Кухар.

Глибинні знання з теорії ткацьких переплетень упродовж багатьох років передавав студентам народний художник України С. Нечипоренко – знавець українського традиційного ткацтва. Усе життя С. Нечипоренко збирав матеріали про український художній текстиль (переплетення в декоративних тканинах, перебірні тканини, плахти, поперечно-смугасті тканини, килимарство, жакардові тканини), підготував і видав альбом-посібник «Декоративні тканини та килими України» (2005) [9]. У ній закладено глибинну інформацію про художнє ткацтво та національну декоративну тканину, як різновид творчості українського народу.

У першу чергу, викладачі орієнтували студентів на засвоєння українських народних традицій та їх сучасну інтерпретацію. Упродовж 1990-х років навчальна програма неодноразово вдосконалювалась, пріоритет надавався, перш за все, фаховим дисциплінам: основи композиції, робота в матеріалі, теорія ткацьких переплетень, матеріалознавство, кольорознавство.

У 2000 році під час реорганізації технікуму в навчальний заклад – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, було створено кафедру художнього текстилю та моделювання костюма (ХТМК), зі

спеціалізаціями: художня вишивка та моделювання костюма, художній текстиль, художнє моделювання костюма, яку очолила Е. Талашенко.

Викладацький склад кафедри було доповнено новими викладачами: М. Базак, І. Бірілло, Н. Дяченко-Забашта, І. Жураковська, Г. Забашта, О. Майданець-Баргилевич, В. Мусієнко, Н. Студенець, які розробляли і вдосконалювали навчальні програми для кожної спеціалізації.

Від самого початку заснування й дотепер кафедра ХТМК орієнтується на всебічну підготовку спеціалістів у галузі декоративного мистецтва. На спеціалізації «Художній текстиль», крім основних фахових дисциплін (рисunek, живопис, історія мистецтва), викладаються спеціальні предмети: основи композиції, кольорознавство, формотворення, композиція, робота в матеріалі, проєктна графіка, фахові технології, будова тканини та проєктування костюма, історія мистецтва (за фахом), проєктування та ін.

Не дивлячись на занепад текстильної промисловості і художніх промислів України з кінця 90-х років ХХ ст., художній текстиль не втратив своєї значущості і продовжує відігравати важливу роль у створенні гармонійного життєвого середовища людини. Поряд із традиційними видами художнього текстилю (ткацтво, килимарство, гобелен, розпис на тканині (батик), вибійка) розвиваються нові види – аплікація, валяння, колаж, об'ємно-просторові композиції. Текстильні твори постійно перебувають у візуальному оточенні (відеосфері) людини, прикрашають її побут, створюють затишок, і, відволікаючи від негараздів, позитивно впливають на її духовне і душевне здоров'я. Нині декоративне мистецтво України переживає новий етап розвитку, що засвідчують високохудожні твори дипломників (килими, гобелени, декоративні тканини), здатні вписатися у складну структуру приміщень та інтер'єрів, оригінальних ансамблів, створити естетичне середовище повсякденного життя людей. Зокрема, для архітекторів, митців важливим є естетичний, композиційно-художній аспект застосування текстильних творів в інтер'єрах побуту. Фактура, колір, рисунок тканин впливають на почуття людини, гармонізують її стан, викликаючи позитивні емоції, що може використовуватися в арт-терапії. Розглянемо детальніше процес підготовки спеціалістів провідними викладачами кафедри ХТМК.

На спеціалізації «художній текстиль» ознайомлення студентів із художньо-технологічними особливостями мистецтва текстилю починається з опанування різними текстильними техніками та прийомами: ремізною та жакардовою, гобеленовим та килимовим тканням; декорування тканини методом малярства на тканині (батик), вільного розпису, вибійки, фотофільмдруку, валяння, колажу, необхідних для створення текстильних виробів різного призначення: тематичних фігуративних гобеленів та панно, декоративних тканин для інтер'єру, одягових тканин, різноманітних сувенірних виробів.

На спеціалізації зберігаються і трансформуються традиції народного ткацтва (поперечно-смугасті тканини, перебірне, плахтове, візерункове ткання), характерні для Центральної України. Студенти вивчають різноманітні ткацькі переплетення, заправку верстата, а також виконують проєкти орнаментальних килимів, тематичних гобеленів, декоративних тканин та панно.

Професійні знання і мистецький досвід упродовж багатьох років передавали студентам мистці кафедри ХТМК – С. Нечипоренко, Л. Жоголь, В. Андріяшко, Ю. Кухар, М. Базак, О. Майданець-Баргилевич.

Маючи художню практику у текстильній промисловості, експериментуючи у різних техніках декорування тканин, кандидат мистецтвознавства В. Андріяшко вперше впровадив у навчальний процес при вивченні предмета «Основи теорії ткацьких переплетень» та «Будова тканини» комп'ютерні програми Weave Desing, Pixeloom та Fiberworks Bronze, які дозволяють проєктувати складні переплетення, що в майбутньому знадобиться при створенні композицій тканин. Віртуозно володіючи технікою валяння, педагог передає знання і знайомить студентів з тонкощами цієї техніки. На старших курсах працює над розробкою комплексного оформлення житлових і громадських інтер'єрів текстильними виробами.

Досвідчений педагог Ю. Кухар вдосконалює знання студентів з основ композиції, формотворення, проєктування плахтових, поперечно-смугастих тканин, геометричних килимів, композицій для перебірного ткацтва. Ним теоретично опрацьовано і впроваджено у навчально-виробничий процес нічницю з умовною назвою «Універсальна», що дає можливість

втричі зменшити час заправки ткацьких верстатів для виготовлення поперечно-смугастих і плахтових декоративних художніх тканин. При виконанні курсових робіт педагог знайомить студентів з оригінальною заправкою під назвою «Борисівка».

Заслужений художник України М. Базак на викладанні дисциплін «Композиція», «Робота в матеріалі» націлює студентів на розробку нових тем і сюжетів та пошук сучасних інноваційних композиційних рішень у створенні гобеленів. Займаючись гобеленом, живописом, розписом на склі, графікою з 1976 року, М. Базак у текстильних композиціях і гобеленах тяжіє до оригінальних прийомів виконання. «Поряд із найсучаснішими абстрактними за характером гобеленами вона створює унікальні ширми-каравани, виконані технікою дрібнозернистого ткання, які не поступаються красою старовинним фламандським і французьким шпалерам», – зазначає З. Чегусова [6, 237]. Декоративні ширми М. Базак надихають молодих студентів до створення сучасних образів, пов'язаних з історією цього жанру художнього текстилю. Одним із найцікавіших практичних завдань, які ініціює М. Базак, є виконання копії середньовічної шпалери, на якому студенти вдосконалюють майстерність ткання.

На кафедрі впроваджено дисципліни: «Фахові технології» – освоєння технік: холодний та гарячий батик, розпис на тканині, вибійка, фотофільмдрук, а також «Історія мистецтва за фахом». Ці предмети упродовж багатьох років викладає кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України О. Майданець-Баргилевич, відома своїми творами, які позначені філософсько-поетичним поглядом, глибинним осмисленням народних традицій, власним мистецьким стилем з природним відчуттям кольору та пластичної лінії.

Свій досвід з художнього оформлення громадських споруд передавала студентам народний художник України Л. Жоголь, «яка є одним із основоположників національної школи гобелена» [6, 228].

Провідні фахівці текстильної спеціалізації кафедри проводять науково-дослідницьку діяльність. В. Андріяшко є автором наукових статей про традиційне ткацтво та художній текстиль Київської школи художнього текстилю ХХ століття [1].

О. Майданець-Баргилевич досліджує історію килимарства, батика, творчість

відомих мистців, є співавтором книг: «Український килим» [10] та «Мистецька династія Саєнків» [8], автором книги «Виставкова діяльність Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Історичний аспект. 1917–2017» [7] та методичних рекомендацій: до виконання практичних робіт з дисципліни «Матеріалознавство і фахові технології» та вивчення курсу «Історія мистецтва за фахом».

Особливістю Київської академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука є включення в сучасний учбово-виховний процес вивчення традиційного декоративного мистецтва та його регіональних особливостей на предметах «Історія мистецтва (за фахом)», «Історія декоративно-прикладного мистецтва», «Теорія та практика ДПМ». Ці предмети сприяють формуванню естетичної культури студентів, осмисленню власної творчої самобутності, неповторності та самоідентифікації, поглиблюють знання в царині історії культури та мистецтва українського народу, розширюють професійний світогляд студентів. Вивчаючи зразки народного мистецтва – ткацтва, вишивки, кераміки, писанки, студенти навчаються інтерпретувати народні художні мотиви, що розвиває творчу уяву та здібності, виховує власні естетичні вподобання молодих мистців. На старших курсах студенти мають можливість більше експериментувати з новими фактурами, переплетеннями, які дозволяють створювати об'ємно-просторові композиції.

У КДАДПМД ім. М. Бойчука важливим підсумком навчально-виховної і творчої діяльності педагогічного колективу є звітні виставки дипломних робіт студентів (бакалаврів, спеціалістів і магістрів). Зокрема, про вагомі здобутки творчо-педагогічних та науково-методичних засад у навчанні студентів продемонструвала масштабна ювілейна виставка до 20-річчя спеціалізації «Художній текстиль» кафедри ХТМК (2020-2021). В експозиції було представлено широкий спектр різновидів художнього текстилю – килими, гобелени, батіки, одягові та декоративні тканини (понад 80-ти творів).

Слід зазначити, що й нині студенти при виборі теми дипломної роботи перевагу надають тематичному гобелену. Улюбленими сюжетами дипломних робіт з художнього текстилю є природа, «пори року», музика, історичні сюжети та міфологічні образи, архітектурні мотиви.

Квітуча багатобарвна українська природа була постійним джерелом натхнення для українських мистців, художніми образами яких студенти надихаються у дипломних роботах, де фіксують своє уявлення про прекрасне в природі. У гобелені «Осінь казка» (2012, керівник О. Майданець-Баргилевич) В. Винниченко зображує дерево з пишною кроною, яке ніби проростає із минулого в майбутнє. Гобелен виконано у всій осінній красі зелено-золотистих, жовто-вохристих, брунатних кольорів. У гобелені «Симфонія ночі» Н. Котельнікова (2006, керівник О. Майданець-Баргилевич) панорама жовтих осінніх дерев, виконаних у монументально-декоративному трактуванні, викликає філософсько-поетичні роздуми про сенс життя. Кольорова гармонія, вирішена на контрасті кольорів, виражена композиційна структура, образно-символічне наповнення і багатоманітність використаних технік ткання – визначальні риси виконаного твору.

Історію архітектурних мотивів – від замків до сучасного міста – відтворено у гобеленах Ю. Колопіщак, І. Сілецької, О. Циганко. У дипломній роботі «Золоті ворота» Ю. Колопіщак (2006, керівник О. Майданець-Баргилевич) у центрі килима розміщує образ історичної пам'ятки Києва, яка дійшла до наших днів, на тлі парків міста і синього неба над золотими куполами. Килим вирішено у гармонійній колористичній гамі на контрасті синіх і золотистих відтінків.

Поетично і загадково виглядає Михайло Бойчук у гобелені М. Барлет «Портрет Михайла Бойчука» (2013, керівник Л. Жоголь). Цей гобелен є своєрідним символом і оберегом академії, якій присвоєно почесне ім'я Михайла Бойчука. Цей гобелен можна побачити на всіх урочистостях, святах, конференціях академії.

Часто дипломники звертаються до дитячої тематики. Казкове місто, в якому хочеться подорожувати, зображено у гобелені «Чарівне місто» Н. Постол (2020, керівник М. Базак). У дипломній роботі «Лечу. Дивлюся, аж світає» Ю. Крутайкової (2014, керівник М. Базак) акцентом композиції є сова з крилами. Гобелен вражає багатством кольорових відтінків і може бути гарною окрасою дитячої кімнати, як і зображення казкового kota у гобелені Т. Хомутовської «Той спить, хто щастя має» (2007, керівник М. Базак).

У дипломній роботі «Каменотесний промисел» (2011, керівник О. Майданець-Баргилевич) Г. Альошкіна розповідає про

каменотесне мистецтво мовою ткацтва. Широка гама відтінків сірого кольору пісковика до зелено-блакитних кольорів подільської природи створюють приємний поетичний настрій.

У художньому текстилі найбільш древнім і універсальним є символ Дерева. У його нескінченному і циклічному відродженні, а отже і Космосі, наші предки бачили джерело життя і плідності, а також джерело знання і мудрості. Одним із найважливіших символів також є квітка, що уособлює життєву силу і радість буття, кінець зимового стану природи. Студенти часто використовують мотиви дерева, квітки, вазона, імпровізуючи на сучасний лад образотворення.

Тема квітучого саду розкрита у дипломній роботі «Пісня лісу» О. Іванової (2008, керівник О. Майданець-Баргилевич). Центральну частину вдало доповнює кайма, яка є традиційною у створенні килимів. Твір виконано у класичній техніці «кругляння», характерної для традиційних полтавських килимів.

Використовуючи подільські традиційні мотиви, А. Сивокінь (2020, керівник М. Базак) у своїй дипломній роботі знайшла вишукану ритміку композиційних елементів – розеток, і, ніби граючись ними, створила привабливий арт-об'єкт в сучасний інтер'єр.

Важливим доповненням інтер'єру є різноманітні ширми, які несуть емоційне навантаження і водночас прикрашають помешкання. На виставці представлені різні варіанти ширм для сучасного інтер'єру – композиційні, колористичні, тематичні. Тонкістю кольорових переходів вражає ширма у виконанні В. Зінкевич «Пробудження» (2019, керівник В. Андріяшко), естетично приваблюють розробкою народного мотиву К. Драновської на тему «Зустрілись закохані очі» (2020, керівник М. Базак), декоративна ширма з деревами М. Харпатіної (2018, керівник М. Базак).

Своєрідним акцентом виставки є твір О. Дружинович «Та, що береже життя» (2009, керівник М. Базак). У триптиху зображено три молодих дівчини з квітами в українському вбранні. Різні відтінки червоного і жовтого передають радість свята.

До праслов'янських символів (трипільська культура, скіфське мистецтво, образи язичництва), які передають етнічну пам'ять, родові витоки української ментальності, звернулася у диптиху-гобелені

«Рідновір'я» А. Коцюбинська (2016, керівник М. Базак). Зображення магічних духів змушують зануритись у минуле, розкривають архаїчні вірування праукраїнців.

Цікавими зразками сучасних килимів, які можуть стати окрасою сучасних інтер'єрів, є дипломні роботи – Г. Вершиніної «День і ніч» (2008, керівник М. Базак), А. Честних «Риби» (2013, керівник Л. Жоголь), О. Циганко «Крила» (2014, керівник Л. Жоголь), О. Громадської «Ранок у лісі» (2018, керівник М. Базак), В. Толоконнікової «Рідна гавань» (2016, керівник М. Базак).

Отже, викладачі і студенти спеціалізації «Художній текстиль» демонструють у творах, представлених на художній виставці дипломних робіт, активні пошуки у творенні українського килима-гобелена. Виставка засвідчує, використання нових виражальних засобів у розробці нетрадиційних сюжетних композицій ідейно-емоційного спрямування, колірних рішень, інноваційних образних презентацій у сучасних інтер'єрах.

У дипломних роботах з художнього текстилю студенти також звертаються до техніки малярства на тканині (батик), яке має особливу притягальну силу завдяки своїй колористично-орнаментальній наснаженості, ідейно-естетичному навантаженню. Тему «пори року» через жіночі образи вирішила у техніці холодного батика О. Ільєнко (2008, керівник О. Майданець-Баргилевич). Стан природи у кожному панно авторка легко і невимушено передає нюансуванням різноманітних кольорів з легким їх акцентуванням у жіночих постатях. Велике панно-батик «Моє місто» К. Мамонтова (2017, керівник В. Андріяшко) вражає монументальною розробкою київського краєвиду із золотими куполами, деревами, хвилями Дніпра, у яких відбивається блакитне небо.

З точки зору естетики художнього текстилю, особливого значення в організації предметного середовища набувають різні види декоративних тканин. Виконуючи одночасно функцію декоративної прикраси та елемента композиції інтер'єру, вони наповнюють приміщення теплом, кольорами і красою, що виконує до того ж функції естетичної арт-терапії.

У творах, представлених на ювілейній виставці, студенти-дипломники використовують при створенні сучасних панно різні матеріали й старовинні технології

(плахове та перебірне ткацтво), де прочитуються традиції українського народного мистецтва. У роботі Г. Забудської (2019, керівник Ю. Кухар) плахтовою технікою відтворено символ України – тризуб. Сама композиція виконана маленькими модулями-тризубами, як у плахтовій тканині. Використовуючи традиційну техніку перебору, характерну для крелевецького рушника, А. Данільченко (2014, керівник Ю. Кухар) створила декоративне панно, яке представляє тему Дерева життя з птахами, тваринами біля дерева. В образі давнього українського архетипу чітко й виразно звучить текстильна графіка, знайдено переконливі ритми. Дипломна робота – декоративне панно (триптих) «Медовий Спас» О. Панько (2012, керівник В. Андріяшко) є складною грою ткацьких переплетень і графікою кольорів.

Студенти у дипломних роботах часто звертаються й до виконання одягових тканин. Кожна дипломна робота є авторським баченням розвитку сучасних тенденцій в оформленні одягових тканин з використанням художнього текстилю. На виставці представлені дипломна робота І. Пестової «Осінь палітра» (2013, керівник Ю. Кухар), призначена для верхнього одягу і виконана різними ткацькими переплетеннями, декоративні шалі Г. Пирог (2012, керівник О. Майданець-Баргилевич) на основі поперечно-смугастих тканин. У декоративній тканині для одягу Т. Петровська (2019, керівник Ю. Кухар) використала ткацький рисунок, в основі якого лежить ромб, різні варіації ламаних ліній – давніх символів плодovitості і родючості, які символізують засіяне поле, вдало поєднала техніку з петель і саржевих переплетень, що надало образіві цікавої фактурності. О. Науменко (2020, керівник В. Андріяшко) за допомогою комп'ютерних програм, які викладає В. Андріяшко, розробила власні варіанти складного ремізного дрібного візерункового переплетення, на основі якого виконала одягову тканину «Вечір». Верхній одяг (пальто) С. Нетреба (2020, керівник М. Базак) вдало доповнила тканими вставками міні-гобелена з орнаментами трипільської культури.

Отже, пластична мова, тематика, композиційно-колеристичне рішення творів – дипломних робіт студентів кафедри «Художнього текстилю та моделювання костюма» спеціалізації «Художній текстиль» засвідчує активне формування київської школи

монументально-декоративного мистецтва, яка виконує важливу роль у збереженні українських традицій килимарства, гобелена та впровадження інноваційних тенденцій сучасного мистецтва, трансформації їх у сьогоденні.

Зокрема, важливий аспект у діяльності спеціалізації «Художній текстиль» є участь у художніх виставках та проєктах. Роботи викладачів і студентів неодноразово експонувались на Всеукраїнських виставках-трієнале художнього текстилю [2]. Педагоги представляли свої ткані твори на персональних виставках у найкращих музеях і галереях України та світу (М. Базак, В. Андріяшко, Ю. Кухар, О. Майданець-Баргилевич). Студенти постійно беруть активну участь в оформленні інтер'єрів та різних конкурсах, зокрема, у XVIII Міжнародному конкурсі «Печерські каштани», де студентки Ганна Забудська та Людмила Гапон вибороли I та II місце у номінації «Гобелен. Текстиль». У III Всеукраїнському інтернет-конкурсі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва «Етюдний вернісаж», який відбувся в Ужгороді у жовтні 2020 року, студентка Аліна Сивокінь отримала I премію у номінації «Гобелен».

Художній текстиль Київської школи декоративного мистецтва все більше набуває витонченої образної виразності й національної означеності стилістики, що зумовлює великий успіх на вітчизняних і зарубіжних виставках, достойну презентацію декоративного українського мистецтва на світових просторах.

За період існування, починаючи з 2000 року, спеціалізацією «Художній текстиль» підготовлено більше двохсот спеціалістів-мистців, які знайшли своє місце у текстильній промисловості, активно працюють над проєктами комплексного оформлення інтер'єрів громадських споруд, сценічних та фестивальних дійств.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні й обґрунтуванні феномену Київської школи художнього текстилю на основі аналізу фундаментальних основ творчо-педагогічних та науково-методологічних прийомів у навчанні студентів, широкого спектру тематики дипломних робіт як важливої складової у збереженні етнічної пам'яті та національно-культурної ідентичності.

Висновки. Спеціалізація кафедри «Художній текстиль» готує фахівців, які здатні працювати творчо й гідно представляти

Україну на престижних мистецьких форумах, а також брати участь у міжнародних наукових конференціях та симпозиумах. Важливо зазначити, Київська школа художнього текстилю КДАДПМД ім. М. Бойчука, базуючись на національних традиціях у викладанні фахових дисциплін, водночас орієнтована на європейський мистецький досвід та новачі, а випускники вузу утверджують їх у своїй творчості.

Література

1. Андріяшко В. Традиційне ткацтво Київщини ХХ ст.: художня та технологічна специфіка // *Культура і сучасність. Альманах. № 2.* Київ : ДАККіМ, 2006. С. 50–58.
2. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ, 1966.
3. Друга всеукраїнська триєнале художнього текстилю–2008. Київ : НСХ України, 2008. 64 с.
4. Жук А. К. Українські народні килими (XVII – поч. ХХ ст.). Київ : Наук. думка, 1966. 152 с.
5. Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво, 1973. 110 с.
6. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття : У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
7. Майданець-Баргилевич О. Виставкова діяльність Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури: історичний аспект. 1917–2017: Київ : Дніпро, 2017. 280 с.
8. Мистецька династія Саєнків: Олександр Саєнко, Ніна Саєнко, Леся Майданець- Саєнко : альбом / авт. та упоряд.: Н. Саєнко, Л. Майданець-Саєнко. Київ : Дніпро, 2016. 208 с.
9. Нечипоренко С. Г. Декоративні тканини та килими України: альбом-посіб. Київ : Оранта, 2005. 430 с.
10. Український килим : Мистецька династія Саєнків : книга-альбом / авт.-упоряд. : Н. Саєнко, О. Майданець-Саєнко. Київ : Мистецтво, 2012. 144 с.
11. Чегусова З., Т. Кара-Васильєва, Т. Придатко. Людмила Жоголь : Чарівниця художнього текстилю. Київ : Либідь, 2008. 264 с.

References

1. Andriyashko, Vasyly. (2006). Traditional Weaving of Kyivshchyna in the XXth Century: Artistic and Technological Features. In: Vasyly Shynkaruk (ed.), *Culture and Contemporaneity. An Almanac.* Kyiv: SAGMSCA, no. 2, pp. 50–58 [in Ukrainian].
2. Butnyk-Siverskyi, Borys. (1966). *The Ukrainian Soviet Folk Art.* Kyiv: Scientific Thought, 220 pp. [in Ukrainian].
3. The Second All-Ukrainian Triennale of Artistic Soft Goods-2008. (2008). Kyiv: National Union of Artists of Ukraine, 64 pp. [in Ukrainian].
4. Zhuk, Adam. (1966). *Ukrainian Soviet Carpets (XVIIth to Early XXth Centuries).* Kyiv: Svientific Thought, 152 pp. [in Ukrainian].
5. Zapasko, Yakym. (1973). *The Ukrainian Folk Carpet Weaving.* Kyiv: Art, 110 pp. [in Ukrainian].
6. Kara-Vasylyeva, Tetiana, & Chegusova, Zoya. (2005). *The Ukrainian Decorative Art in the XXth Century: In Search of the «Great Style».* Kyiv: Lybid, 280 pp. [in Ukrainian].
7. Maydanets-Barhylevych, Olena. (2017). *Exhibitional Activities of the National Academy of Fine Arts and Architecture in Kyiv: A Historical Aspect. 1917–2017.* Kyiv: Dnipro, 280 pp. [in Ukrainian].
8. Sayenko, Nina, & Maydanets-Sayenko, Lesia. (eds., compilers). (2016). *The Sayenko Artistic Dynasty: Oleksandr Sayenko, Nina Sayenko, and Lesia Maydanets-Sayenko: An Album.* Kyiv: Dnipro, 208 pp. [in Ukrainian].
9. Netchyporenko, Serhiy. (2005). *Decorative Fabrics and Carpets of Ukraine: An Album-Manual.* Kyiv: Orans, 430 pp. [in Ukrainian].
10. Sayenko, Nina, & Maydanets-Sayenko, Lesia. (eds., compilers). (2012). *Ukrainian Carpets. The Sayenko Artistic Dynasty: A Book-Album.* Kyiv: Art, 144 pp. [in Ukrainian].
11. Chegusova, Zoya, & Kara-Vasylyeva, Tetiana, & Prydatko, Tamara. (2008). *Liudmyla Zhohol: A Mistress of Artistic Textiles.* Kyiv: Lybid, 264 pp. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.02.2021

Отримано після доопрацювання 26.02.2021

Прийнято до друку 04.02.2021

Цитування:

Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 166-175.

Міронова Тетяна Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства,

директорка Київської міської

галереї мистецтв «Лавра»

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8847-1100>

artstasy@gmail.com

Mironova T. (2021). Ukrainian art since the early 2000s: the "second revival" in the world's cultural field. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 166-175 [in Ukrainian].

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО З ПОЧАТКУ 2000-Х РОКІВ: «ДРУГЕ ВІДРОДЖЕННЯ» У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПОЛІ

Метою публікації є визначення місця українського мистецтва під час активних трансформацій світового арт-простору. **Наукова новизна** полягає в дослідженні провідних світових арт-ярмарків та участі українських художників у цих платформах функціонування арт-ринку, а також аналіз сучасних провідних українських арт-ярмарків та фестивалів. Основним **методологічним** підходом при визначенні місця українського мистецтва під час активних трансформацій світового арт-простору — структурно-системний підхід, а під час аналізу діяльності провідних українських арт-ярмарків в контексті світового розвитку мистецтва — контекстуальний метод. Застосовані методи дозволили визначити основні вектори розвитку приватного арт-сегмента українського мистецтва 1990-х — 2020-х років. **Висновки.** В останні роки у світі мистецтва формується та розвивається новий глобальний арт-простір. Традиційно західний світ диктує правила світовому мистецтву, утім, екзотичний характер усього, що приходить із країн Півночі та Сходу, викликає інтерес у поціновувачів мистецтва та фахівців. Оновлення культурно-мистецького процесу в Україні на початку XXI ст. та потужні суспільні зміни стали підґрунтям для багатьох мистецьких фестивалів та арт-ярмарків як регіонального, так і загальноукраїнського масштабу. Ініціативи незалежних кураторів та пошуки галеристами нових форматів демонстрації художніх надбань українських мистців інспірували постановня низки міждисциплінарних культурних проєктів національного значення. Ці мистецькі заходи задають вектор для розвитку комунікації у сучасній культурній сфері. В українському мистецтві загалом розвивається кілька паралельних систем координат, що функціонують за різними принципами та пропонують різний порядок денний. Серед новітніх тенденцій, які визначають його розвиток, — дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання меж між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації. Подібно до світових культурних проєктів, українські фестивалі та арт-ярмарки є певним типом художньої форми актуалізації сучасного мистецтва та його взаємодії з суспільством. Наприклад, Kyiv Art Week є знаковою подією в культурному просторі України, на якому збираються впливові діячі мистецтва, колекціонери та представники багатьох світових та українських культурних інституцій.

Ключові слова: арт-простір, мистецький фестиваль, арт-ярмарка, бієннале, сучасне мистецтво, українське мистецтво, світовий контекст.

Mironova Tatiana, Ph.D. in art, Director City Gallery "Lavra"

Ukrainian art since the early 2000s: the "second revival" in the world's cultural field

The purpose of the article is to determine the place of Ukrainian art during the active transformations of the world art space. **The scientific novelty** lies in the study of the world's leading art fairs and the participation of Ukrainian artists in these platforms of the art market, as well as the analysis of modern leading Ukrainian art fairs and festivals. **Methodology.** The main methodological approach in determining the place of Ukrainian art during the active transformations of the world art space is the structural-system approach, and when analyzing the activities of leading Ukrainian art fairs in the context of world art development - the contextual method. The applied methods allowed to determine the main vectors of development of the private art segment of Ukrainian art of the 1990s - 2020s. **Conclusions.** In recent years, a new global art space has been formed and developed in the art world. Traditionally, the Western world dictates the rules of world art, but the exotic nature of everything that comes from the North and East is of interest to art lovers and professionals. Renewal of the cultural and artistic process in Ukraine at the beginning of the XXI century. and powerful social changes became the basis for many art festivals and art fairs of both regional and national scale. Initiatives of independent curators and gallerists' search for new formats for demonstrating the artistic achievements of Ukrainian artists have inspired the emergence of a number of interdisciplinary cultural projects of

national importance. These artistic events set the vector for the development of communication in the modern cultural sphere. In general, Ukrainian art is developing several parallel coordinate systems that operate on different principles and offer different agendas. Among the latest trends that determine its development - digitalization, virtualization, commercialization, blurring the boundaries between elite and mass art, loss of integrity, polystylistic aspect, exemption from any rules of regulation. Like world cultural projects, Ukrainian festivals and art fairs are a type of artistic form of actualization of contemporary art and its interaction with society. For example, Kyiv Art Week is a landmark event in the cultural space of Ukraine, which brings together influential artists, collectors, and representatives of many worlds and Ukrainian cultural institutions.

Key words: art space, art festival, art fair, biennale, contemporary art, Ukrainian art, world context.

Актуальність дослідження. В останні роки у світі мистецтва формується та розвивається новий глобальний арт-простір. Теоретик мистецтва М. Шепс стверджує, що «розширена глобалізація мистецтва відбувалася протягом останніх двох десятиліть» [16, 16–20]. У вступному есе для каталогу виставки в музеї Людвіга в Кельні (2000) він пише, що із 1980 р. мистецтво вступило в епоху «глобальної присутності», що проявляється у підвищеній мобільності діячів мистецтва, в проведенні виставок «незахідних» художників на Заході і в розгортанні діяльності мистецьких інституцій у «незахідних» країнах. Відповідно, М. Шепс робить висновок, що «незахідне» мистецтво стало інтегруватися в симетричну всесвітню культурну мережу. Крім того, починаючи з 1989 р. «глобальний діалог мистецтва» стає можливим тільки за допомогою нової візуальної мови, тобто за допомогою нових засобів масової інформації та нових форм художньої практики, таких як відеоарт, комп'ютер або інсталяції [16, 16–20]. Одна з провідних сучасних мистецтвознавиць К. Кравагна також вважає, що яскраві зміни розпочалися наприкінці 1980-х і пов'язані вони з широким залученням художників обох півкуль у простір сучасної образотворчості. Дослідниця зауважує швидкий перехід від незначущості неєвропейських митців до надмірної ваги їхніх творів на численних виставках, де усіх художників експонують поряд, під знаком глобального мистецтва [15, 98–104]. Зі зростанням престижності світових арт-ярмарків та форумів формується нова територія, на якій зустрічаються всі учасники арт-процесу, а дослідження ринку, пошук та придбання відбуваються одночасно і в одному місці [9, 110] — цю територію ми визначаємо як «світовий арт-ринок». Традиційно, західний світ диктує правила світовому мистецтву, утім екзотичний характер усього, що приходить із країн Півночі та Сходу, викликає інтерес у поціновувачів мистецтва та фахівців. Також посилення уваги до «незахідного» мистецтва пов'язують із неопримітивістськими

імпульсами, що на противагу західній раціональності підносять ірраціональну «інакшість». Включення «незахідних» художників у структуру глобального художнього простору обмежується старими структурами і нерівністю, а відтак є все ж певною «культурною грою», культурною політикою.

Стан дослідження теми. Осмисленню загальних питань розвитку мистецтва ХХ століття присвячені роботи низки видатних діячів гуманітарної науки, зокрема відомих філософів та культурологів А. Арутюнової, В. Беняміна, С. Кропотова, Г. Леонтьєвої, С. Кравагна, М. Шепса та ін. Культурологічною базою при дослідженні та вивченні трансформацій розвитку сучасного українського арт-простору стали публікації О. Артеменко, А. Боєнкової, Я. Бубнової, І. Ісаченко, Н. Манжалій, О. Петрової, А. Платонової, А. Савицької та інших.

Метою пропонованої публікації є визначення місця українського мистецтва під час активних трансформацій світового арт-простору. Наукова новизна полягає в дослідженні провідних світових арт-ярмарків та участі українських художників у цих платформах функціонування арт-ринку, а також аналіз сучасних провідних українських арт-ярмарків та фестивалів.

Виклад основного матеріалу. Одним з вагомих факторів, що вплинув на розвиток культури з початку 1990-х стало входження її у сферу економіки спочатку індустріального, а потім і постіндустріального суспільства у ХХ ст., що привело до реорганізації всього корпусу культурних смислів, перетворення їх відповідно до логіки «товарності» [3]. Як пише С. Кропотов, «сучасне мистецтво своєю нескінченною мінливістю і концептуальним ускладненням художньої мови і відображає неминучу ескаляцію відмінностей основного капіталу постіндустріальної цивілізації, представляючи різні шляхи мислення як індикатор ускладнення соціуму» [8, 14].

Міжнародних арт-ярмарків сучасного мистецтва сьогодні у світі налічується понад

дві сотні. Їх об'єднує комерційна спрямованість та порядок відбору галерей чи художників. Найстаріший арт-ярмарок світу Art Cologne (Арт-Кельн, Німеччина) проводять з 1968 р. Особливістю цього ярмарку є той факт, що він не створює концептуальних тематик або культурних програм мистецтва contemporary, продаючи зазвичай мистецтво авангарду початку XX ст. Крім того, він майже зовсім не має медійної підтримки, але при цьому його прибуток складає в середньому 150 мільйонів доларів. У 2018 р. Україну в Кельні в паралельній програмі до ярмарку – Kölner Liste – представляла львівська галерея «ST·H Gallery», яка показала роботи двох українських митців — С. Гая та В. Богуславського. Також у 2018 р. на Kölner Liste чотирьох митців — Т. Василенко, Д. Грека, Є. і М. Зігур — представила київська «V gallery». Проект української галереї продемонстрував світовій спільноті абстрактний живопис Т. Василенко, з притаманною йому виразною фактурною складовою і сміливими творчими експериментами з яскравими акцентами, а також формально-стилістичні скульптурні пошуки Д. Грека і братів Є. та М. Зігур.

Трохи молодший за Art Cologne — наймасштабніший та найвпливовіший у світі ярмарок Art Basel (Арт Базель, Швейцарія), заснований у 1969 р. галеристами Е. Байелером, Т. Брукнером та Б. Гілтом. Експерти зауважують, що основний «waiting list» у Базелі складається з переможців Венеційської бієнале, а сам захід вважають наймоднішою подією в міжнародному арт-просторі. Потрапити до участі в головному Art Basel українським галереям складно, втім, він має кілька паралельних ярмарків-супутників — молодіжний Art Statement, Scope, Volta та ін. Своєрідною «літньою резиденцією» Art Basel є заснований у 2002 р. Pulse Miami Beach. Українські митці та галереї є частими учасниками саме цих арт-подій. Наприклад, у 2010 р. Україна була представлена на ярмарку Scope Art Show галереєю Т. Міронової, що показала творчість актуальних українських художників — В. Сидоренка з проектом «Левітація», О. Мась із проектом «Вони серед нас», Ж. Кадирової зі скульптурами та інсталяціями з кахлів із серій «Планети», «Апельсини», Р. Жука з живописною серією «The indigo», А. Савадова з роботами серії «Commedia dell Arte», а також проектом американського неопоп-художника Д. Датуні «Life Vox». Тож висока якість та потужні ідеї українських митців сприяли

виходу українського мистецтва на світову арену, а міжнародні експерти високо оцінили золотий фонд українських митців різних поколінь, представлених «Mironova Gallery».

У 2014 р. на ярмарку Volta українських художників презентувала київська «Dymchuk Gallery». На стенді галереї було представлено роботи трьох українських художників — класиків сучасного українського мистецтва: І. Гусєва, В. Цаголова та А. Савадова. І. Гусєв показав дві живописні роботи зі своєї серії «Платформи вічності» та одну з циклу «Лицарі революції» (2014); В. Цаголов — роботи з проектів «Привид революції» та «Українські Х-файли» (2014), а А. Савадов — фотографії з циклу «Донбас-Шоколад» (1997). Оскільки Volta позиціонує себе як мобільний, відкритий для експериментів і нового мистецтва ярмарок з акцентом на високій якості представлених творів, роботи, що віддзеркалили події української Революції Гідності, були сприйняті культурною спільнотою із особливим зацікавленням.

У 2018 р. на ярмарку Volta «Mironova Gallery» презентувала роботи п'ятих українських митців — яскравих представників молодого покоління художників, які встигли увійти в історію сучасного мистецтва України: живописця Артема Волокітіна, концептуального митця Романа Михайлова, фотографа, переможця премії Leica Awards Сергія Мельниченка, колажі у стилі поп-арт Аліни Півненко та інсталяції Богдана Томашевського. Галерея у проєкті об'єднала художників, які працюють у різних стилях і техніках, але однаково гостро сприймають дійсність та створюють нестандартні філософські твори. Того ж року в ярмарку Volta взяла участь київська «Voloshyn Gallery», яка показала твори М. Сулименко, Ж. Кадирової та А. Подерв'янської.

«Voloshyn Gallery» у 2017–2018 рр. також представляли Україну на PULSE Miami Beach, пріоритетом якого є підтримка молодих галерей та художників. У 2017 р. галерея виступила з сольним проектом Ж. Кадирової «Маркет» (стенд галереї отримав нагороду PULSE Prize за кращу сольну презентацію). Вдруге на міжнародному ярмарку сучасного мистецтва «Voloshyn Gallery» представила груповий проект трьох українських художників — О. Сая, який презентував частину свого візуального проекту «Excel-Art», візуалізуючи монотонне життя офісних працівників через абстрактну мову формул, діаграм і графіків; М. Деяка, який представив роботи серії «Space» — мінімалістичні пейзажі

— психологічний проєкт про внутрішній світ людини та І. Гусева, який з притаманним художнику авторським прийомом — глітч-ефектом показав роботи серії «Mister Nobody» — мініатюрні скульптури, створені на 3D-принтері. Участь українських галерей у ярмарках Pulse Miami Beach та Volta є для України важливою та відповідальною, позаяк вважається, що саме поява на арт-ярмарку в Базелі доводить успішність галериста і художника та є одним з головних чинників, що впливає на придбання його робіт.

У середині 2000-х закріплюється модель ярмарку як арт-заходу, розроблена директором Art Basel Л. Рудольфом та розвинута його наступником С. Келлером. За словами А. Арутюнової, в основі цієї моделі — нова стратегія «глобальної експансії» [2, 51]. Якщо раніше головним завданням ярмарку сучасного мистецтва була підтримка сучасних локальних авторів, введення їх у міжнародний контекст, залучення нових галерей, колекціонерів та професіоналів на свою територію, розробка «енергії місця», то з 2000-х акцент змістився на пошук нових ринків та людей, що виразилося в активній політиці «колонізації» нових територій. На початку 2000-х найбільші та найавторитетніші ярмарки відкривають «філії» в різних кутках світу. У 2002 р. Л. Рудольф запускає проєкт Art Basel Miami Beach, що підтримує той самий високий рівень учасників, що і «материнська» версія Art Basel, але передбачає формат мистецтва, який відповідає атмосфері місця проведення ярмарку. У випадку з Маямі — це більш інтерактивна, розважальна концепція, з акцентом на секціях дизайну, перформансу та відеоарту. До нового формату розробляють ексклюзивні пакети бонусів для спеціальних клієнтів (спонсорів, партнерів, колекціонерів). Формується система довгострокових стратегічних стосунків із партнерами та спонсорами, якими стають великі банки, корпорації та бренди класу «люкс» [14, 76]. Організатори розробляють насичену освітню програму, що перетворює ярмарок на масштабну культурну подію світового масштабу та привертає увагу масової аудиторії.

Крім перелічених, існує чимало арт-ярмарків нижчого цінового діапазону. Як правило, їх можна розділити на дві категорії:

— так звані «ярмарки-супутники», що працюють одночасно та паралельно з масштабними ярмарками рівня Frieze або Basel та, по суті, «паразитують» на аудиторії основної події;

— ярмарки «середньої ланки», що відбуваються в інші дати, в інших містах та формують власну аудиторію, відповідно до визначеної концепції вибору мистецтва, яке вони пропонують своїм глядачам.

Заснований у 2009 р. Art Vilnius став одним із популярних та вже авторитетних ярмарків Східної Європи. Зараз він фактично працює цілорічно. Організатори ярмарку роблять ставку на якість та змістовну складову експозиції ярмарку, запрошують до участі найкращі музеї, галереї та центри сучасного мистецтва. В рамках події діє також освітня зона — воркшопи, лекції та дискусії для відвідувачів. Зв'язок з українськими художниками Art Vilnius підтримує вже багато років: у різні періоди в ярмарку брали участь київські галереї «Art 14», «Цех», «Галерея Ра», «Карась Галерея», «Щербенко Арт Центр», «Я Галерея», дніпровський простір «Art Svit» та ін. [1]. У 2015 р. інсталяція А. Логова «Точка відліку» зустрічала гостей ярмарку біля входу у виставковий центр, а центральною роботою усієї виставки стала робота М. Шаленого «Сибір», що перемогла у номінації «Найкраща інсталяція». Після ярмарку цей твір придбав краківський Музей сучасного мистецтва (Museum of Contemporary Art in Krakow). А роботу Р. Михайлова, з яким довго та плідно співпрацює «Mironova Foundation», із серії «Опик реального» придбав оргкомітет самого Art Vilnius.

У 2020 р. «Mironova Gallery» презентувала сучасне українське мистецтво на двох авторитетних світових арт-ярмарках: Photo LA в Лос-Анджелесі та на ярмарку цифрового мистецтва CADAF. Для презентації на Photo LA галерея підбрала зірковий склад фотохудожників, різних за стилем та творчим методом, але безперечно знакових постатей у сучасному фотомистецтві. У проєкті «Mironova Gallery» в рамках ярмарку було представлено роботи найтитлованішого українського фотографа Б. Михайлова, зірки сучасної світової фотографії американця Р. Баллена та найперспективнішого молодого українського фотографа С. Мельниченка. «Mironova Gallery» стала першою та єдиною українською галереєю, що має змогу представити свій фотопроект на престижному форумі. У проєкті галереї — чотири масштабні фотографії Б. Михайлова із найпопулярнішої серії «Вчорашній бутерброд». Саме ця серія принесла Михайлову перший успіх. За допомогою нашарування слайдів фотограф створює унікальну метафоричну картину навколишнього світу. Творчість Р. Баллена,

його неперевершений «баленівський стиль» представлені фотографіями із серії «Woodstock», які присвячені особливій атмосфері контркультури 1960-х. Настрої сучасної молоді та їхню рефлексію на сьогодення бачимо в роботах із нової серії С. Мельниченка «Young and Free». Зазначені автори продемонстрували високий художній стиль, актуальну тематику та унікальний творчий метод сучасного фотомистецтва.

Ярмарок сучасного та цифрового мистецтва CADAFA 2020 відбувся вже втретє, однак в умовах пандемії в онлайн-режимі працював уперше, зосереджуючи увагу на підтримці цифрових ініціатив світового мистецького ринку. На арт-ярмарку CADAFA «Mironova Gallery» у віртуальній експозиції на спеціально розробленій платформі представила роботи потужних сучасних українських митців, різних за художнім стилем і унікальних кожен у власному жанрі. Знаний у світі «архітектор цифрових всесвітів» С. Рябченко презентував на ярмарку CADAFA роботу із серії «Віртуальна міфологія»; М. Куліковська — відеоперфоманс, створений у співпраці з «Vogue UA», присвячений жінці, війні та крихкості людського тіла; а В. Підуст показала своє мистецтво на перетині фотографії та цифрових технологій. Обрані молоді автори, що зростали на межі двох епох, у своїй творчості порушують важливі питання світового порядку денного, а представлені роботи ще більше стимулюють зацікавленість в українському сучасному мистецтві.

Поява нових мистецьких ярмарків в різних куточках світу посилює глобальний інтерес до візуального мистецтва. Такий поштовх відбувається не так через формат та можливість побачити нове й різне мистецтво на стендах галерей у виставковому центрі, як завдяки широкій інтелектуальній та культурній програмній складовій, якою «обросли» ці події [9, 110]. Та меншість українських галеристів, які мають окреслену стратегію розвитку у міжнародному контексті, вже знає, що традиційно галерея-новачок починає продавати роботи своїх художників лише за 3–5 років щорічної присутності на ярмарку. Не повертаючись на ті самі ярмарки, не розвиваючи одного конкретного спрямування, успіху не досягнути. Більшість українських галерей, спробувавши взяти участь у ярмарку чи бієнале, зазвичай після першого разу більше туди не повертаються.

Що ж до участі у Бієнале мистецтв, то для українських художників це є ознакою якості та визнання, адже ідею світової бієнале

мистецтв можна визначити як глобальну культурну подію — географічне місце зустрічі професійних культурних кіл задля інтелектуального та маркетингового обміну, формування світового арт-ринку. С. Валеннстайн порівнює бієнале з «інтелектуальною зустріччю, що “об’єднує час”, картографуючи особливу констеляцію ідей, що синтезує різні проблеми від локального до глобального рівня». У цій зустрічі образотворче мистецтво, долаючи просторово-часові межі, виходить у зовнішній простір дискурсивності. Я. Бубнова розглядає бієнале як своєрідного культурного агента, «тому що люди, які приїжджають на нього, хочуть дізнатися якомога більше про культуру та мистецтво країни, про місто і його жителів» [5, 14]. Популярність мистецьких бієнале є знаковим явищем, що безпосередньо репрезентує процес глобалізації та готовність до культурного діалогу в галузі образотворення. Ця арт-подія характеризується переплетеністю приватних інтересів і світової політики, адже капітал та інтелектуальна складова, що панує в суспільстві і оперує дедалі насиченішим потоком інформації, комплексно впливають на види мистецтва, трансформуючи їхні концепції відповідно до процесу інтегрування соціальних структур і генези культурних систем.

Сьогодні процеси глобалізації в мистецькій галузі розширились за рахунок участі у бієнале африканських, азійських, південноамериканських країн, а відтак і входження у культурну спільноту незахідних художників та кураторів, що стає каталізатором культурного взаємопроникнення, а також — формування загальносвітової мережі кураторів та мистців, що відбувається за рахунок новітніх цифрових технологій. У цьому процесі традиційне домінування західних тенденцій у мистецтві поступається світовим культурним цінностям, що інспірує пошук нових, доступних візуальних засобів і оновлення художньої мови. В цьому процесі мистецтвознавець В. Міріманов вбачає не лише різноспрямований, а й «гетерогенний характер розвитку мистецтва» [11, 80]. Бієнале сьогодні стали дзеркалом сучасного образотворчого мистецтва як глобального явища і єдиного світового процесу, в якому панує рівноправність цінностей та адаптація до сучасних вимог глобалізованого суспільства.

Як показує практика, відкриття нових імен в українському мистецтві відбувається

паралельно з їхньою участю в світових арт-подіях, зокрема бієнале, а розуміння відношення української культури до світового процесу стало одним із трансформаційних факторів та визначило напрями розвитку вітчизняного мистецтва. Позаяк присутність на Венеційській бієнале є для культурної політики будь-якої розвиненої країни обов'язковим заходом, «розмови про створення українського павільйону у Венеції в культурній спільноті йшли ще з середини 1990-х», — згадує куратор О. Соловйов. Утім, Україна на бієнале з'явилася лише у 2001 р. з «Першим українським проектом» в армійському наметі (куратор – В. Раєвський, художники – А. Савадов, О. Тістол, Ю. Соломко, С. Панич та О. Мелентій). Також (на запрошення куратора бієнале Х. Зеємана) у її основній програмі взяв участь О. Ройтбурд з відеоартом «Психоделічне вторгнення броненосця “Потьомкін” у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна» та В. Марущенко з проектом «Chernobyl». Загалом, перший український проект на Венеційській бієнале дав наскрізний зріз проблематики вітчизняного мистецтва в світовому культурному полі та показав українських мистців як повноправних учасників світового арт-ринку.

За два роки Україну на Венеційській бієнале представляв В. Сидоренко, який спільно з куратором О. Соловйовим показав свій легендарний проект «Жорна часу». Вважається, що це був найуспішніший український проект серед усіх представлених на бієнале за всі часи участі в ньому нашої країни. О. Петрова сутністю складного просторового арт-проекту визначає «думки про даремно перемелений у жорнах солдатської служби життєвий (реальний) час людини, яка потрапила у залежність від надособистісної тиранії. З покірною байдужістю персонаж перетирає час власного життя ні на що, і цей факт не викликає опору. В. Сидоренко беземоційно фіксує факт вбивства часу» [12, 33–37]. Безупинний рух жорен в проекті символізує плинність часу та циклічність життя.

На 51-й бієнале українське мистецтво було представлене проектом, сповненим архаїчності та національно-патріотичного флеру на фоні Помаранчевої революції, (М. Бабак «Діти твої, Україна», куратори – О. Тітаренко та М. Сідлін; комісар – В. Хаматов), а також експозицією позаконкурсною програми «First Acquisitions» від «Фонду Віктора Пінчука» (художники –

А. Савадов, Б. Михайлов, В. Цаголов, а також О. Еліасон, Ф. Паррено та ін.). По суті, проект презентував приватну колекцію В. Пінчука, що стало надалі досить успішною традицією прояву України на Венеційській бієнале (2007, 2009, 2013, 2015) [13].

Шлях української спільноти на Венеційській бієнале демонструє неоднорідність та невизначеність державної мистецької політики, що було наочно продемонстровано «коливаннями» українських арт-проектів від пафосно-національних та еклектичних проявів (2011, О. Мась «Post-vs-Proto-Renaissance») до супер-концептуальних арт-проектів (2013, Ж. Кадірова, М. Рідний, Гамлет) та утопічно-метафізичних істерій (2019, «Мрія над садами Джардіні» «Відкритої групи»). Презентація країни на Венеційській бієнале — є нічим іншим як культурною дипломатією в дії, тож непевність державної культурної політики щодо образотворчого мистецтва проявляється в українських національних проектах дуже яскраво.

Оновлення культурно-мистецького процесу в Україні на початку ХХІ ст. та потужні суспільні зміни стали підґрунтям для багатьох мистецьких фестивалів та арт-ярмарків як регіонального, так і загальноукраїнського масштабу. Ініціативи незалежних кураторів та пошуки галеристами нових форматів демонстрації художніх надбань українських мистців інспірували постановня низки міждисциплінарних культурних проектів національного значення. Художні ярмарки та форуми передбачають поєднання виставкової програми з освітніми заходами й широким обговоренням культурних проблем. Ці мистецькі заходи задають вектор для розвитку комунікації у сучасній культурній сфері. Так, наприклад, одним із найповажніших та найстаріших фестивалів, який традиційно включає до своєї програми нові медійні мистецтва, є фестиваль молодіжних проектів NonStopMedia, що проходить у Харкові з 2003 р. у форматі бієнале. Фестиваль вже понад п'ятнадцять років є платформою комунікації мистецтва та аудиторії, а також нагодою для молодих художників представити свої ідеї та твори на широкий загал. Спочатку NonStopMedia був організований як можливість для молодих художників, арт-критиків, кураторів та культурологів проявити себе у перших професійних пошуках, але з плином часу, відповідаючи на запити культурного сектору, доповнився дискусійною і освітньою платформами, міждисциплінарними

активностями, що сформували структуру фестивалю. Також розширились географічні межі фестивалю: започаткований як локальна харківська подія, він поступово став всеукраїнським, а сьогодні вже є міжнародним [6]. Фестиваль NonStopMedia, створений на кшталт світових фестивалів мистецтва, все ж має свій колорит і формат, спрямований на дослідження споглядання та рефлексії, і є платформою взаємодії молодих мистців з культурною спільнотою.

Паралельно з харківським NonStopMedia у 2000-му виник київський міжнародний фестиваль медіамистецтв (KIMAF, кураторки — Н. Манжалій і К. Стукалова). Фестиваль проводився тричі, кожна з подій мала свою концепцію та формат презентації, об'єднавчим елементом фестивалів стало використання та дослідження нових медійних мистецтв. Учасники арт-подій, працюючи у різних медіа, намагалися передати та модифікувати реальне життя, а також дослідити взаємодію між техногенними процесами та природним світом; досліджували природу інтерактивного мистецтва, використовуючи ігрові стратегії; у практичному та теоретичному полі опрацьовували синтез цифрових та образотворчих мистецтв у рамках аудіовізуального концепту. Для українського культурного та медіасередовища, яке значно відставало від міжнародних розробок на початку 2000-х, створення проєктів у цифрових технологіях було доволі складним випробуванням. Згодом чимало проєктів фестивалю було представлено на міжнародних виставках та мистецьких фестивалях. Сьогодні одним із завдань мистецтва нових медіа є демонстрація інструментів та форм взаємодії мистецтва і технологій, тоді ж, на початку 2000-х, головним проявом такого мистецтва стала почуттєва та емоційна реакція глядачів на «технічні дивовижі». Складається враження, що намагання організаторів першого київського міжнародного фестивалю медіамистецтв були несвоєчасними і надто амбіційними, утім, це дозволило ввести в український культурний простір один з актуальних векторів розвитку сучасного мистецтва, що розвивається і дотепер.

Мистецтво анімації сьогодні впевнено розвивається поряд із традиційними творчими практиками та мистецтвом практик візуальних. Найбільший і єдиний показ авторської анімації в Україні вже кілька років поспіль відбувається в рамках Міжнародного фестивалю анімації та медіамистецтв LINOLEUM. Щорічно з 2013 р. фестиваль

об'єднує коло найбільш відомих представників анімаційної індустрії, сприяючи культурному обміну, розвитку та популяризації мистецтва анімації. Метою фестивалю є демонстрація необмеженого потенціалу анімації, що робить її універсальним інструментом будь-якої комунікації. Перший в Україні фестиваль LINOLEUM відбувся у Київській галереї «Лавра» у 2013 р., зібравши на одному майданчику найбільш цікавих авторів та студії не лише з України, а й з різних куточків світу. Відвідувачів чекало розмаїття візуальних робіт, VJ-сети та шоу-програма — від традиційної документалістики — до фантастики й експериментального відеоарту.

Розвиває вектор фестивального руху Carbon Media Art Festival — щорічний експериментальний фестиваль медіамистецтв, створений арт-платформою Carbon та українською асоціацією віджеїв «VJ UA». Ця арт-подія поєднала усі види мистецтва нових медіа у форматі, що стирає межу між мистецтвом і технологіями, демонструючи відвідувачам мистецтво великого формату — маппінг (mapping), музичні, світлові та аудіовізуальні перформанси, параметричні та інтерактивні арт-інсталяції, виставки кінетичних та інтерактивних медіаарт об'єктів, VR-інсталяції, роботи в доповненій реальності, 360-проекції, освітню програму від відомих та молодих медіахудожників. Свідомо не визначаючи теми чи концепції, учасники та куратори показують арт-процес пошуку та експерименту: «Якщо метою сучасного виду мистецтва — медіаарту — є відображення реалій сьогодення засобами технологій, то організаторам фестивалю, безумовно це вдалося. У павільйоні, як і в житті, нічого не зрозуміло, ти пересуваєшся від об'єкта до об'єкта у пошуках сенсу, але нічого не знаходиш» [4]. Утім, Carbon Media Art Festival є сьогодні одним із нечисленних українських фестивалів медіамистецтва, що поєднує нові смисли в українській культурі у проєктах нових медіа. Мистецтво нових технологій все більше підкорює арт-ринок, його візуальний інструментарій сьогодні стає дедалі зрозумілішим у технократичному суспільстві, а творчий діалог з новими гаджетами та інтерактивна побудова сучасних експозицій змінюють сприйняття візуального мистецтва, оновлюючись до перцепції мистецтва нових медіа.

Поряд із медійними фестивалями в Україні розвиваються щорічні арт-ярмарки класичного формату. На початку 2000-х у «Мистецькому арсеналі» було започатковано

щорічний міжнародний ярмарок Art-Kyiv Contemporary, що понад десять років був одним із найбільших проєктів такого масштабу на українській художній арені. Art-Kyiv, створений в європейських традиціях глобальних ярмарків сучасного мистецтва, надав широкому колу фахівців, кураторів, критиків, теоретиків, колекціонерів та поціновувачів мистецтва перспективу ознайомлення з актуальними тенденціями української образотворчості. Частиною програми ярмарку традиційно була дискусійно-освітня платформа, що включала публічні зустрічі з українськими художниками та культурними діячами. Понад десять років Art-Kyiv Contemporary під кураторством Н. Заболотної підвищував якісний рівень українського художнього процесу, будучи відкритим контекстуальним полем для активної міжнародної співпраці.

Одночасно з цими заходами виникла ідея поєднати теоретичний огляд сучасного мистецтва, продакшн-майстерні для художників, різноманітні презентації, лекції, покази та виставки у Києві у форматі міжнародного фестивалю, відкритого як для мистецького середовища, так і для загалу [10]. Тож логічним продовженням ярмаркового формату Art-Kyiv Contemporary сьогодні став щорічний арт-ярмарок Kyiv Art Fair — окрема масштабна подія в рамках фестивалю Kyiv Art Week зі спеціальною програмою, що включає аудіовізуальні шоу та презентації спецпроєктів. Традиційно ярмарок Kyiv Art Fair проходить у комплексі «Торонто-Київ» в центрі Києва наприкінці травня. Метою ярмарку є популяризація творчості, концепцій та ідей актуальних українських та світових художників. Однією з магістральних тенденцій київського тижня мистецтва є спрямованість учасників фестивалю на активний пошук нових смислів та нового місця арт-об'єктів у просторі, як внутрішньому, так і зовнішньому [7]. Фестиваль охоплює різні локації по всьому місту, де представлено тематичні інсталяції та спецпроєкти українських та міжнародних художників і кураторів, освітню програму, покази короткометражних фільмів про сучасне українське мистецтво та великий ярмарок галерей Kyiv Art Fair. На ярмарку Kyiv Art Fair розмістились експозиції галерей — як українських, так і закордонних. Багато галеристів із Копенгагена, Відня, Берліна, Парижа, Сан-Франциско, Вільнюса, які беруть участь у київському художньому ярмарку, вдало співпрацюють з українськими

художниками, представляють українське мистецтво за кордоном, стаючи партнерами та культурними амбасадорами України (зі слів куратора ярмарку Є. Березницького) [7]. Низка галерейних експозицій, художніх акцій та освітніх заходів на ярмарку традиційно присвячені архітектурі, урбаністиці та public art, позаяк однією з цілей Kyiv Art Week є розвиток художньої інфраструктури східноєвропейського культурного регіону. Фестиваль є ініціатором різнобічних взаємодій у культурній галузі, а також платформою для демонстрації різних тенденцій сучасного світового мистецтва [7].

На жаль, багато фестивалів та ярмарків в Україні мають коротку історію. Показова в цьому сенсі єдина передфестивальна виставка «Freira» одеського фестивалю Freierfest 2016 була представлена в Галереї «Лавра». Кураторами проєкту стали Р. Громов та Д. Ерліх, художнім керівником — А. Ганкевич, а координувала захід Ю. Нужина. Запропонований київській публіці проєкт став спробою відійти від «кримінальної» романтики і подивитись на поняття «фраєр» дещо в іншому вимірі — культурно-естетичному. Фраєра представлено як вільного творця, який транслює себе і своє мистецтво широкій публіці. Показові приклади застосування поняття «фраєр» в історії сучасного мистецтва — це особистості, які епатували глядача, вільні новатори, які створювали свою реальність і вірили в неї. Вважається, що термін «фраєр» на одеському жаргоні означає людину, яка епатує суспільство. Куратори провели аналогію з митцями, до яких можна застосувати це поняття. Один із них — відомий український художник Т. Фраєрман, який працював на початку XX ст. в майстерні О. Родена. Із 1909 р. брав участь у паризьких «Осінніх Салонах» та був одним з «одеських парижан», організаторів й лідерів «Общества Независимых Художников». Із відкриттям у 1920 р. Одеського художнього музею Фраєрман став його директором. Об'єднавши художників різних спрямувань та різних поколінь в одному експозиційному просторі, фестиваль став платформою для культурологічного та інтелектуального дискурсу між художниками та глядачами, професіоналами в галузі культурного арт-менеджменту.

Простір художніх фестивалів у культурних практиках відображає найважливіші процеси соціального життя та суспільної свідомості: глобалізацію,

міжнародні економічні та політичні відносини, взаємозв'язок індивіда та соціуму та інші аспекти існування людини в сучасному світі. Осмислення реальності в усіх її проявах засобами художньої мови мистецтва є сьогодні спільною глобальною метою усіх фестивалів сучасного мистецтва. Результатом глобалізаційних процесів, що проявилися у масштабних художніх проектах, стало стрімке розширення художньої географії, а також збільшення кількості художників та художніх інституцій. У зв'язку з цим фестивалі сучасного мистецтва необхідно розглядати як модель «мегавиставки», в рамках якої засобами різних індивідуальних авторських проявів виникає експозиційна метафора глобального світу.

Висновки. В українському мистецтві загалом розвивається кілька паралельних систем координат, що функціонують за різними принципами та пропонують різний порядок денний. Аналізувати процеси, що відбуваються в царині сучасного українського мистецтва, доводиться з різних сторін — від глибоких культурологічних досліджень сучасності до «кулуарних ігор» галерейного життя. Серед новітніх тенденцій, які визначають його розвиток, — дигіталізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання меж між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації. При визначенні рівня творів мистецтва важливу роль почали відігравати такі позахудожні критерії, як модність, актуальність, популярність автора, інвестиційна привабливість, комерційний успіх. Вони роблять художню оцінку твору суб'єктивною та означають відхід від розуміння мистецтва як вираження певних загальнозначущих і ціннісних смислів.

За останні 30 років досвід українських галерей та центрів сучасного мистецтва збагатився міжнародними проектами, а візуальні практики українських мистців увійшли в зарубіжний контекст. Провідні арт-інституції створюють виставкові проекти для презентації художників та художніх об'єднань, дають змогу показати світові сучасне українське мистецтво, високий потенціал наших художників та сприяють визнанню сучасної української культури. Традиційно міжнародна виставкова діяльність українських галерей відбувається двома шляхами: в одному випадку галерея/ЦСМ самостійно презентує проект у певному виставковому просторі або дружній галереї за кордоном; в іншому випадку — галерея/ЦСМ бере участь у

програмах відомих арт-ярмарків, представляючи художників, з якими вона співпрацює.

Подібно до світових культурних проектів, українські фестивалі та арт-ярмарки є певним типом художньої форми актуалізації сучасного мистецтва та його взаємодії з суспільством. Цей тип організації художніх виставок поєднує різні репрезентаційні та концептуальні види демонстрації мистецьких творів та об'єктів в єдиному виставковому проекті. Він включає комплекс презентаційних, візуальних, комунікативних та медійних елементів у цілісному художньо-комунікаційному видовищі, в якому відбувається взаємодія усіх елементів системи культури — творів, мистців та глядачів. Наприклад, Kyiv Art Week є знаковою подією в культурному просторі України, на якому збираються впливові діячі мистецтва, колекціонери та представники багатьох світових та українських культурних інституцій.

Література

1. Артеменко О. «Люди покупают искусство, чтобы выделяться на фоне остальных». Интервью с директором ярмарки ArtVilnius. Дата обновления: 07.06.2018. URL: <https://bit.ua/2018/06/artvilnius/> (дата обращения: 07.06.2020).
2. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 232 с.
3. Беньямин В., Адорно Т. Из переписки с Теодором В. Адорно // Беньямин В. Франц Кафка = Franz Kafka. Москва: Ad Marginem, 2000. 320 с.
4. Боеикова А. Carbon Media Art Festival: VR в целлофане, парящий куб и виртуальный котик. Дата обновления: 04.02.2019. URL: <https://karabas.live/carbon-media-art-festival/> (дата обращения: 07.06.2020).
5. Бубнова Я. Город и биеннале // Диалог искусств. 2013. № 6. С. 14–17.
6. Вернуться назад. NonstopMedia X 2020. URL: <http://nonstopmedia.org/nonstopmedia-x-2020/> (дата обращения: 07.06.2020).
7. Исаченко И. Культурный шторм. Kyiv Art Week 2019 и его сущности. Дата обновления: 21.06.2019. URL: <https://pragmatika.media/kulturnyj-shtorm-kyiv-art-week-2019-i-ego-sushhnosti/> (дата обращения: 07.06.2020).
8. Кропотов С. Проблема «Экономического измерения» субъективности в неклассической философии искусства: автореф. ... д-ра философ.: 09.00.04 / Уральский гос. ун-т. Екатеринбург, 2000. С. 14.

9. Леонтьева Г. Ярмарка современного искусства как рыночная технология // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции 19 февраля 2016 года. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2016. С. 108–111.

10. Манжалій Н. «Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х). URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 07.06.2020).

11. Мириманов В. Изображение и стиль: Специфика постмодерна. Стилистика 1950–1990-х. Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. С. 80.

12. Петрова О. Пам'ять та уява в художній свідомості Віктора Сидоренка // Сучасне мистецтво. 2015. Вип. 11. С. 33–37.

13. Платонова А. Украина на Венецианской биеннале: от палатки до стеклянного куба. Дата обновления: 04.05.2017. URL: https://lb.ua/culture/2017/05/04/365430_ukraina_venetianskoy_biennale.html (дата обращения: 06.07.2020).

14. Савицкая А. Новые меценаты // The Artnewspaper Russia. 2015. № 8 (37). С. 76–77.

15. Kravagna C. Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst // Tannert C., Tischler U. (eds.) Men in Black. Handbuch kuratorischer Praxis. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2004. p. 98–104.

16. Scheps M. Kunstwelten im Dialog // Scheps M., Dziewor Y., B. Thiemann (eds.) Kunstwelten im Dialog — von Gauguin zur globalen Gegenwart. Köln: Dumont, 1999. P. 16–20.

References

1. Artemenko O. "People buy art to stand out from the crowd." Interview with the director of the ArtVilnius fair. Retrieved from: <https://bit.ua/2018/06/artvilnius/> (data obrashcheniya: 07.06.2020) [in Russian].

2. Arutyunova A. (2015). Art market in the XXI century: a space for artistic experiment. Moscow: Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki. 232 [in Russian].

3. Benyamin V., Adorno T. (2000). From correspondence with Teodor V. Adorno Benyamin V. Frants Kafka = Franz Kafka. Moskva: Ad Marginem. 320 [in Russian].

4. Boenkova A. Carbon Media Art Festival: VR in cellophane, a floating cube and a virtual cat. Update date: 04.02.2019. Retrieved from: <https://karabas.live/carbon-media-art-festival/> (data obrashcheniya: 07.06.2020) [in Russian].

5. Bubnova Ya. (2013). City and Biennale. Dialogue of arts, 6. 14–17 [in Russian].

6. Go back.. Nonstop Media X 2020. Retrieved from: <http://nonstopmedia.org/nonstopmedia-x-2020/> (data obrashcheniya: 07.06.2020) [in Russian].

7. Isachenko I. Cultural storm. Kyiv Art Week 2019 and its essence. Update date: 21.06.2019. Retrieved from: <https://pragmatika.media/kulturnyj-shtorm-kyiv-art-week-2019-i-ego-sushhnosti/> (data obrashcheniya: 07.06.2020) [in Russian].

8. Kropotov S. (2000). The problem of the "Economic dimension" of subjectivity in non-classical philosophy of art: Extended abstract of Doctor's thesis: 09.00.04. Ural State University. Yekaterinburg, 14 [in Russian].

9. Leonteva G. (2016). Contemporary art fair as a market technology. Contemporary art in the context of globalization science, education, art market. Proceedings of the 6th All-Russian Scientific and Practical Conference (19 February 2016). St. Petersburg: SPbGUP. 108–111 [in Russian].

10. Manzhalij N. "New Territories of Art": Development of Computer and Electronic Art in Ukraine (late 1990s - early 2000s). Retrieved from: <http://www.mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (data zvernennya: 07.06.2020) [in Ukrainian].

11. Mirimanov V. (1998). Image and style: Specificity of postmodernity. Stylistics of the 1950-1990s. Moscow: Russian state humanitarian University [in Russian].

12. Petrova O. (2015). Memory and imagination in the artistic consciousness of Viktor Sidorenko. Modern Art. Issue 11, 33–37 [in Ukrainian].

13. Platonova A. Ukraine at the Venice Biennale: from a tent to a glass cube. Update date: 04.05.2017. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2017/05/04/365430_ukraina_venetianskoy_biennale.html (data obrashcheniya: 06.07.2020). [in Russian].

14. Savitskaya A. (2015). New patrons. The Artnewspaper Russia. № 8 (37). 76–77 [in Russian].

15. Kravagna C. (2004). Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst. Tannert C., Tischler U. (eds.) Men in Black. Handbuch kuratorischer Praxis. Berlin: Künstlerhaus Bethanien. 98–104 [in German].

16. Scheps M. (1999). Kunstwelten im Dialog. Scheps M., Dziewor Y., B. Thiemann (eds.) Kunstwelten im Dialog — von Gauguin zur globalen Gegenwart. Köln: Dumont. 16–20 [in German].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2021

Отримано після доопрацювання 09.04.2021

Прийнято до друку 14.04.2021

Цитування:

Міщенко І. І. Живопис Геннадія Горбатого: крипто-реалізм як подолання імітації дійсності. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 176-180.

Mishchenko I. (2021). Gennady Gorbaty's painting: crypto-realism as overcoming imitation of reality. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 176-180 [in Ukrainian].

Міщенко Ірина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-5885>

irynart@ukr.net

ЖИВОПИС ГЕННАДІЯ ГОРБАТОГО: КРИПТО-РЕАЛІЗМ ЯК ПОДОЛАННЯ ІМІТАЦІЇ ДІЙСНОСТІ

Мета статті: аналіз живопису Геннадія Горбатого, у творчості якого своєрідно відбився характерний для української образотворчості кінця ХХ ст. перехід від реалістичного відбиття світу до мистецтва постмодернізму. **Методологією** дослідження є застосування мистецтвознавчого аналізу, методів порівняння та узагальнення, біографічного та історичного підходу. **Наукова новизна** полягає у розкритті особливостей трансформації традиційного для радянського мистецтва відображення дійсності у візуальні практики кінця ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі творчості конкретного майстра. **Висновки.** Геннадій Горбатий навчався у Київському державному художньому інституті (1981–1987), тож на його формування значний вплив мала традиційна школа живопису з переважно реалістичним відтворенням навколишнього світу та суто академічною ієрархією жанрів. Соціально-політична ситуація, що склалася в Україні наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., сприяла не тільки звільненню від подібного погляду на образотворчість, а й активізувала увагу до розвитку як сучасного світового мистецтва, так і модерністських проявів, котрі існували у культурі першої половини ХХ ст. Водночас у доробку значної частини художників помітною стала цікавість до історії України, передовсім, до трагічних або драматичних її сторінок, що спричинилося до виникнення численних композицій зі складною системою символів та асоціацій, елементів, запозичених з живопису минулих епох. У доробку Г. Горбатого можна послідовно простежити різноманітні впливи, які демонструють пошуки ним власної пластичної мови, поступовий відхід від умовно-реалістичного мистецтва радянської доби та формування своєрідної манери виконання. Цьому сприяло і знайомство із західноєвропейською образотворчістю кінця ХХ ст., адже художник від початку 1990-х рр. працює у Німеччині. Саме один з німецьких мистецтвознавців Г. Бек визначив стилістику творів Г. Горбатого як крипто-реалізм, у якому емоційне начало, відбите у колірній гамі та експресії живописних фактур, сполучене з нібито прихованими мотивами видимої дійсності. У роботах цього автора помітним є й притаманне сьогоденню розмивання жанрів, синтез в одній картині елементів різних мистецьких епох – від Середньовіччя до постмодернізму.

Ключові слова: Геннадій Горбатий, крипто-реалізм, живопис кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Mishchenko Iryna, PhD of Arts, associate professor, associate professor of Art Examination National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts

Gennady Gorbaty's painting: crypto-realism as overcoming imitation of reality

The purpose of this article: analysis of Gennady Gorbaty's painting, in the work of which the transition from a realistic reflection of the world to the art of postmodernism, characteristic of Ukrainian art of the late 20th century, was reflected in a peculiar way. **The methodology** is the application of art analysis, methods of comparison and generalization, biographical and historical approach. **The scientific novelty** lies in the discovery of the peculiarities of the transformation of the traditional for Soviet art reflection of reality into visual practices of the late 20th – early 21st centuries on the example of the work of a particular artist. **Conclusions.** Gennady Gorbaty studied at the Kyiv State Art Institute (1981–1987), so his formation was significantly influenced by the traditional school of painting with a mostly realistic reproduction of the world around it and a purely academic hierarchy of genres. The socio-political situation in Ukraine in the late 1980s and early 1990s not only contributed to the liberation from such a view of art, but also intensified attention to the development of both contemporary world art and modernist manifestations that existed in the culture of the first half of the 20th century. At the same time, many artists became interested in the history of Ukraine, especially in its tragic or dramatic pages, which led to the emergence of numerous compositions with a

complex system of symbols and associations, elements borrowed from the paintings of past eras. In the work of Gennady Gorbaty can be consistently traced a variety of influences, which demonstrate his search for his own plastic language, the gradual departure from the conditionally realistic art of the Soviet era and the formation of a peculiar manner of performance. This was facilitated by an acquaintance with Western European art of the late 20th century, as the artist has been working in Germany since the early 1990s. It was one of the German art critics G. Beck who defined the stylistics of G. Gorbaty's works as crypto-realism, in which the emotional beginning, reflected in the color scheme and expression of picturesque textures, is combined with supposedly hidden motives of visible reality. In the works of this author, the blurring of genres, the synthesis in one picture of elements of different artistic epochs – from the Middle Ages to postmodernism – is also noticeable.

Key words: *Gennadiy Gorbaty, crypto-realism, painting of the end of the 20th – beginning of the 21st century.*

Актуальність теми зумовлена тим, що образотворчість Чернівців середини ХХ–ХХІ ст. загалом та доробок окремих авторів до сьогодні є малодослідженою часткою візуальної культури України. Геннадій Горбатий протягом 1987–1992 рр. працював у цьому місті та досі бере участь у багатьох мистецьких проектах, що відбуваються на теренах Буковини. Від 1993 р. мешкаючи у Німеччині, художник часто звертається до сюжетів з історії та сьогодення України. Він незвичайно поєднує у своїх роботах академічні навички, отримані під час навчання, і зацікавлення постмодерністськими проявами, реалістично трактовані та фантазмагоричні елементи, особливу увагу приділяючи колірному й фактурному вирішенню картини. Водночас Г. Горбатий більше відомий на теренах Європи, ніж рідної для нього України, що й спонукає до вивчення його доробку.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що дописи про живопис Г. Горбатого здебільшого опубліковані в іноземних виданнях. Серед цих джерел – каталоги численних міжнародних виставок та мистецьких об'єднань [10, 24; 11, 76], статті у періодичних виданнях. Поміж оглядів особливо цікавими є нариси [12, 13, 14, 16, 17], в яких подано характеристику робіт Г. Горбатого з властивою йому манерою виконання, зроблено спробу визначити стилістику творів цього автора.

В Україні короткі відомості про митця та репродукції його картин містять переважно каталоги [1; 4, 11, 61; 3, 9; 7; 9, 28, 37], альбоми [6, 14; 8, 9, 12, 22] та енциклопедичні видання [2, 183; 5, 32]. Отже, на сьогодні доробок Г. Горбатого не висвітлений у науковій літературі. Не існує узагальнюючої праці, в якій було би розглянуто різні періоди творчості мистця, проаналізовано риси, притаманні його живописним та графічним композиціям, тощо.

Метою дослідження є аналіз творчості

Г. Горбатого, мистецьких впливів на формування індивідуальності живописця, визначення тематичних та стилістичних особливостей його робіт.

Виклад основного матеріалу. Геннадій Горбатий народився 1955 р. в Ангарську Іркутської області (Росія), куди із Західної України за релігійні погляди було депортовано його батьків. У 1977–1981 рр. він навчався у Кримському художньому училищі ім. М. Самокиша (майстерня Г. Куриленка). У 1981–1987 рр. студіював живопис у Київському державному художньому інституті, де його викладачами були В. Гурін, В. Забашта, О. Лопухов та Л. Вітковський. У 1987–1992 рр. митець працював у Чернівцях, а від 1992 р. мешкає у ФРН.

Працює в галузі станкового живопису та монументального розпису. Член Національної спілки художників України (від 1989), член ВВК (Berufsverband Bildender Künstler – Спілки професійних художників Німеччини (від 1999)), мистецьких об'єднань «Aagon» (1995–2001) та «Paradox» (1996–2016). Має численні відзнаки імпрез європейських художників, серед яких – диплом і медаль V міжнародного симпозіуму мистців Європи «La Torre di Babele» («Вавилонська вежа», 1997, Італія), диплом Академії малярства та каліграфії (2005, Китай).

У творчості Г. Горбатого можна виокремити кілька періодів, протягом яких характерним для нього були ті чи інші мистецькі впливи, тематичні та стилістичні уподобання. Так, час навчання у Сімферополі та Києві позначений прагненням опанувати мистецьку спадщину минулого, перш за все, її технічний бік. До цього відтинку часу відносяться численні краєвиди, натюрморти, рідше – портрети. Характерним для цих робіт є намагання відтворити мальовничість світу у реалістичних формах, зокнайбільше, з використанням набутків імпресіоністів. Властиве академічній системі навчання

живопису ставлення до жанрів – з наданням переваги, перш за все, сюжетно-історичним композиціям, на досить довгий час визначило тематичне спрямування творів мистця. І лише по закінченню студій, наприкінці 1980-х рр., відбулося поступове звільнення від нав'язаної академічними настановами ієрархії жанрів. Хоча й працюючи над композиціями, тематично цілком відповідними соцреалізму, Г. Горбатий привносив у них чуттєве начало, найбільшу увагу приділяючи емоційній складовій змальованої події («Була війна», 1987).

На межі 1980–1990-х рр. у доробку значної кількості авторів не тільки виникли теми, пов'язані зі складною історією України, а й яскраво проявилось зацікавлення мистецькими пошуками ХХ ст.: від модерністських течій початку століття – до постмодернізму другої його половини. Помітною стала й зміна формату експозицій – окрім звичних виставок, присвячених тим чи іншим датам радянського календаря, виникали імпрези художніх товариств, учасники яких мали відмінну від офіційної мистецьку позицію, концептуальні проєкти. Це сприяло зміні не лише художньої мови, а й підходу до втілення тої чи іншої ідеї.

У Г. Горбатого з кінцем 1980-х – початком 1990-х рр. пов'язана поява складніших за образною системою, побудованих на асоціаціях, робіт («Минули літа», «Сутінки», 1989; «Берестечко», 1991). В них композиція вже не є відображенням реальності чи ілюстрацією до літературного тексту, а розкривається через колірні поєднання, використання розмаїття фактур, до яких згодом додалися й фантазійні елементи. Перші такі зміни стали помітними у краєвидах, в яких художник почувався не скутим жорсткими вимогами до тематичних робіт. Тож пейзаж став втіленням прагнення мистця через візуальні образи розповісти певну історію. У ньому проявився інтерес до створення системи асоціацій через використання метафор, колорит та виразність живописної поверхні. Творам цього періоду притаманна й прониклива інтонація, котра в подальшому виявилася у характерному для малярства Г. Горбатого переважанні інтуїтивно-чуттєвого, а не раціонального начала.

Поштовхом до створення більшості історичних композицій мистця стають не тільки власні спогади («Депортація», 1990; «Привіт із Сибіру», 2016), а й пісні, легенди,

поетичні рядки, формуючи образ минулого крізь призму емоційно-особистісного сприйняття. Тож у полотнах відбилася своєрідна міфологізація автором історичних подій, адже міф для нього – та сама реальність, але висловлена через змістові паралелі й символи. Автори дописів про художника неодноразово відзначали, що роботи Г. Горбатого часто інспіровані легендами, сагами і мотивами середніх віків [15].

Кількома роками пізніше зацікавлення поетичною складовою міфу проявилось у циклі «Українська міфологія» (1995), полотнах, присвячених середньовічній історії Німеччини (серія «Легенди Рейну», 1992–1993), картинах за мотивами давньогрецької міфології та біблійних оповідей («Викрадення Європи», «Самсон і Даліла», «Блудний син», всі – 1995), роботах, пов'язаних з творчістю Т. Шевченка («Катерина», 1995; «Пророк», 1998; «Зруйнована надія», 2009). Беручи за основу міф опоетизований, вербально означений або музично оформлений, художник трансформує його у дещо незвичні візуальні образи. Уже в ранніх серіях, присвячених добі козацтва або повстанцям пізнішого часу («Козацька могила», «Пробудження» (всі – 1990); «Берестечко», «Калинова пісня», 1991), відчутним став відхід від суто реалістичного живопису до створення більш умовних і zarazом знакових зображень. Згодом саме така фрагментована реальність, подібна на частини розбитої мозаїки, і збережена у картинах лише як натяк, що провадить у світ уяви митця, стане однією з важливих ознак індивідуальної манери художника.

Дописувачі визначали стилістику тогочасних творів то як сюрреалізм, то абстрактне мистецтво. Нерідко одні й ті ж роботи спричиняли виникнення відмінних вражень: «Хоча художник не хоче, аби його зараховували до певної схеми, і він також не належить до відомих мистецьких напрямів, у його картинах явно переважає сюрреалізм. При цьому розмиваються кордони між реальністю та фантастичним, так що весь чарівний світ представлений у власному баченні» [13].

У другій половині 1990-х рр. німецький мистецтвознавець Г. Бек визначив притаманну роботам митця стилістику як крипто-реалізм, розшифрувавши його як «...прихований реалізм, подібний до заплутаних незвичних снів, які можна згадати тільки дуже розмито – нечітко віддзеркалення – крипто-реалізм.

Зображення символічного портрету самої пам'яті, спроба згадати зразки, які загубилися уві сні. При довшому дослідженні поверхні картини можна знайти людей, тварин, пейзажі, рослини. Вони приховані як у ребусах і включені у різноманітний світ форм... Так окремі картини зображають неусвідомлене і втягують глядача у свою орбіту, аби у протистоянні багатозначності і конкретики віднайти власну реальність» [11, 76]. Надалі подібне означення особливостей творів Г. Горбатого домінуватиме у багатьох публікаціях 2000–2010-х рр., попри те, що крипто-реалізм у його чистому вигляді залишився тільки у картинах, виконаних до початку 2000-х рр.

Слова Г. Бека нагадують і про непросте «прощання» художника з академічними вимогами щодо мистецтва, яке мало бути зрозумілим, прочитуваним, «виховувати та провадити» глядача. Відійшовши від традиційного живопису, митець поступово переходить до композицій, в яких поєднання пластично виразних і динамічних структур з візуально-конкретними зображеннями створює сповнену чуттєвості надреальність сну з інтуїтивно-спонтанним прагненням вивільнитися від повсякдення, віднайти недосягну гармонію. На початку 2000-х рр. це втілюється у полотна з мотивами втечі, що виникли як відбиття стану депресії автора («Втеча від себе», 2003). Уособленням протиріч та драматичності земного буття стала і картина «Вавилон» (1993–1994), у якій вежа перетворюється на фантом та символ марноти зусиль.

Чуттєве начало, властиве світосприйняттю Г. Горбатого, спричинилося до появи робіт, побудованих на враженні. Саме так виник цикл «Асоціації» (2018–2020), в якому митець звертається до лірики буковинських авторів XX–XXI ст. Вивільняючи підсвідоме, художник візуалізує драматичну напругу або мінливість настрою поетичних рядків, а з марева народжених ними ледь вловимих натяків та емоцій виникають несподівані й мальовничі імпровізації, народжені плинністю форм та перетіканням імлістих кольорів, крізь які проступають активні пастозні фактури динамічних елементів.

У роботах художника помітне й своєрідне нашарування стилістичних рис різних мистецьких епох. Так, доба Середньовіччя постає у його живописі не

тільки у літературно-поетичному вигляді, адже нерідко джерелом цитування є й полотна доби Ренесансу, передовсім в його італійській версії. Характерним є й непоодинокі поєднання мотивів і сюжетних ліній з образотворчості минулого у межах однієї роботи («Даная», 2009). Пишнота, іноді перевантаження картин зображальними мотивами, подекуди підкреслена театралізація дійства, активність живописної поверхні нагадують і про добу бароко, елементи якого присутні у творах багатьох українських художників XX–XXI ст.

Загалом у доробку митця значна частина творів розкриває тему гармонійної єдності або протистояння чоловіка і жінки. Серед них – сповнене експресії полотно «Самсон і Даліла» (1995), відбиття складних колізій через зображення пут або гострих скалок («Лукреція», 2009). Тема пристрасті іноді потрактована через доволі прозорі символи, зокрема, розламаний гранат або яблуко. Однак частіше втіленням єдності–протистояння чоловічої та жіночої сутностей, аполлонового і діонісійського начал в його творах виступає поєднання площин локального кольору та удавано хаотичних фактур. Гладкі поверхні, як напівпрозора легка субстанція, плівка часу й утаємниченості, затягує пастозно виконані елементи, підкреслюючи цілісність композиції й утворюючи заповнені мазками вікна–прориви в оманливу тривимірність картинного простору. Мотиви крапель–перлів нагадують про плинність життя, розчиняючи чіткість обрисів і утворюючи безкінечно мінливі форми, що, як і несподіване поєднання фактур, виступають важливим елементом емоційної експресії. Від 2000-х рр. Г. Горбатий захоплюється пігментною технікою, котра дає змогу виявити нестримну силу барв, а у сполученні з улюбленим художником лесуванням, ледь вловимими прозорими нашаруваннями кольорів, утворює несподівані перетікання форм, відбиваючи мінливий настрій та неспокій.

Висновки. Виникнення крипто-реалізму як одного з численних варіантів індивідуального прояву постмодернізму відповідає загальному для культури XX–XXI ст. прагненню залучити до мистецтва сучасності, зокрема, й через цитування або переосмислення (змістове й візуальне) мотивів з живопису минулих епох. Для самого ж художника крипто-реалізм став своєрідною формою відходу від традиційної системи

відображення дійсності до створення віртуальної фантазмагоричної реальності, занурення у світ підсвідомості, непорядкованої раціональним сприйняттям. Тож роботи є інтуїтивно-чуттєвими, вони відтворюють емоційний стан та вирізняються проникливістю, а то й пронизливістю інтонації. Реальні ж об'єкти ніби розчиняються, стаючи ледь помітними, поступаючись суто живописним елементам творення образу.

Література

1. Бієнале українського образотворчого мистецтва "Львів' 91 – Відродження". Львів, 1991.
2. Енциклопедія Сучасної України. Го-Гю. Київ, 2006. Т. 6. 712 с.
3. Меридіан серця. Чернівці : Букрек, 1998. 40 с.
4. Мистецтво Буковини : кат. Чернівці : Склавія-94, 2004. 64 с.
5. Митці Буковини: Енцикл. довід. / авт.-упоряд. Т. Дугаєва, І. Міщенко. Т. 1. Чернівці : Золоті литаври, 1998. 128 с.
6. Осачук С., Дугаєва Т. Чернівці. Czernowitz : Художній альбом / Kunstalbum. Чернівці : Видавництво «Книги – XXI», 2017. 362 с.
7. Триптих. Г. Горбатий, І. Салевич, М. Єлісоветій / авт.-упоряд. І. Міщенко. Чернівці, 1989.
8. Художники Буковини: До 70-річчя Чернівецької обласної організації Національної спілки художників України. 1944–2014 : кат. / вст. ст. Дугаєва Т. Чернівці : Друк Арт, 2014. 128 с.
9. ART-AKT. Перша всеукраїнська триєнале абстрактного мистецтва / вст. ст., уклад. І. Міщенко. Чернівці : ДрукАрт, 2010. 40 с.
10. Arte e Natura. La Torre di Babele. Città di Imperia, 1997. 60 p.
11. Beck G. BBK Frankfurt. Künstlerinnen und Künstler. 2013. Frankfurt am Main, 2013. 312 S.
12. ...denn was wäre der Künstler ohne die Frau. Gelnhäuser Tageblatt. 1995. 13. Februar.
13. Frühling in Altenmittlau: Die Ansichten eines russischen Malers. Gelnhäuser Bote. 1994. 5. Mai.
14. Illusionsmalerei und Kryptorealismus. Neue Zeitung, 2017. 24. August.
15. In Ölbildern lässt ukrainischer Künstler Träume lebendig werden. Gelnhäuser Tageblatt. 1993. 1. Oktober.
16. Jordan. Auf Spurensuche im Farbschungel. Dreieichspiegel. 1998. 18. November.
17. Reichert. Besinnliche Reise durch das Reich der Farben. Hanauer Wochenpost. 2003. 9. Mai.
18. Rogowsky P. Verlassenes Nest. Main Echo.

1999. 2. Dezember.

References

1. Biennial of Ukrainian Fine Arts "Lviv 91 – Renaissance" (1991). Ljviv [in Ukrainian].
2. Encyclopedia of Modern Ukraine (2006). Vol. 6. Kyjiv [in Ukrainian].
3. The meridian of the heart (1998). Chernivci: Bukrek [in Ukrainian].
4. Art of Bukovina: cat. (2004). Chernivci [in Ukrainian].
5. Dughajeva, T. & Mishchenko, I. (1998). Artists of Bukovina: Encyclopedic reference book. Vol. 1. Chernivci: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
6. Osachuk, S. & Dughajeva, T. (2017). Chernivtsi. Czernowitz: Art album / Kunstalbum. Chernivci: Vydavnytstvo «Knyghy – XXI» [in Ukrainian & German].
7. Triptych. G. Ghorbatyj, I. Salevych, M. Jelisovetij (1989). Chernivci [in Ukrainian].
8. Artists of Bukovina: to the 70th anniversary of the Chernivtsi regional organization of the National Union of Artists of Ukraine. 1944–2014 (2014). Chernivci: Druk Art [in Ukrainian].
9. ART-AKT. The first all-Ukrainian triennial of abstract art (2010). Chernivci: DrukArt [in Ukrainian].
10. Arte e Natura. La Torre di Babele (1997). Città di Imperia [in Italian].
11. Beck, G. (2013). BBK Frankfurt. Künstlerinnen und Künstler. Frankfurt am Main [in German].
12. ...denn was wäre der Künstler ohne die Frau (1995). Gelnhäuser Tageblatt. 13. Februar [in German].
13. Frühling in Altenmittlau: Die Ansichten eines russischen Malers (1994). Gelnhäuser Bote. 5. Mai [in German].
14. Illusionsmalerei und Kryptorealismus (2017). Neue Zeitung. 24. August [in German].
15. In Ölbildern lässt ukrainischer Künstler Träume lebendig werden (1993). Gelnhäuser Tageblatt. 1. Oktober [in German].
16. Jordan (1998). Auf Spurensuche im Farbschungel. Dreieichspiegel. 18. November [in German].
17. Reichert (2003). Besinnliche Reise durch das Reich der Farben. Hanauer Wochenpost. 9. Mai [in German].
18. Rogowsky, P. (1999). Verlassenes Nest. Main Echo. 2. Dezember [in German].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2021

Отримано після доопрацювання 14.04.2021

Прийнято до друку 20.04.2021

УДК 7.01:7.038.3

Цитування:

Совгира Т. І. Специфіка виготовлення артефактів первісного мистецтва. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 181-186.

Sovhyra T. (2021). Culturological survey of primitive art artifacts. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 181-186 [in Ukrainian].

Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
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

СПЕЦИФІКА ВИГОТОВЛЕННЯ АРТЕФАКТІВ ПЕРВІСНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи. Дослідити специфіку виготовлення артефактів первісного мистецтва на основі огляду виявлених артефактів первісної культури. **Методологія** дослідження базується на комплексному підході та спирається на аналітичному (при аналізі мистецтвознавчої та культурологічної літератури з предмету дослідження), історичному (при з'ясуванні етапів розвитку первісної культури) та концептуальному (при аналізі технології створення знарядь праці та перших наскельних зображень) методів дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що доводиться формувати роль технології у культурному розвитку людства, а також обумовлюється коопераційний характер процесу створення (виробництва) артефактів первісної культури. **Висновки.** У результаті дослідження археологічних знахідок первісної культури встановлено, що в ході культурної еволюції підручні знаряддя праці стали артефактами. Впровадження технологічних винаходів кардинально змінило специфіку виготовлення художніх виробів. Відтак у результаті трансформації технологічних пристосувань та осмислення логіки організації виробничого процесу спостерігається не тільки зменшення форми артефактів, а й удосконалення естетичної форми.

Ключові слова: первісна культура, артефакт, рубило, наскельний живопис, технологія, виробництво.

Sovhyra Tetiana, Ph.D. in Arts, Docent of the Department of Variety art directing, Kyiv National University of Culture and Arts

Culturological survey of primitive art artifacts

The purpose of the article is to explore technological progress in the context of the development of a primitive culture. **The methodology** is based on an integrated approach and relies on analytical (when analyzing philosophical, art history, cultural studies literature on the subject of research), historical (when clarifying the stages of development of primitive culture), and conceptual (when analyzing the role of technology in the cultural development of mankind) research methods. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time the formative role of technology in the cultural development of mankind is investigated, and also the cooperative nature of the production of artifacts of primitive culture is determined. **Conclusions.** As a result of the study of archaeological finds of primitive culture, it has been established that in the course of cultural evolution, tools at hand have become cultural artifacts, and in the end – and works of art. The introduction of technological inventions has radically changed the specifics of the manufacture of art products. Consequently, as a result of the transformation of technological devices and understanding the logic of the organization of the production process, there is not only a decrease in the form of artifacts but also an improvement in the aesthetic form.

Key words: primitive culture, artifact, technological progress, technology, production.

Актуальність дослідження. Мистецтво – одне з найдавніших атрибутів людського існування. Як засіб людського пізнання, поряд з досвідом, наукою та релігією, воно супроводжує людину впродовж усієї еволюції життєдіяльності. «Мистецтво старше, ніж держава і власність, старше за всі людські суспільні взаємини та почуття, – почуття особистості, індивідуальності, що сформувалися значно пізніше, за появи

розвиненого колективу, воно старше за інші форми життєдіяльності (землеволодіння, скотарства та обробки металів)» – наголошує Н. Дмитрієва [3, 8].

Питання виникнення первісного мистецтва загострюється у зв'язку з останніми результатами археологічних розвідок та наукових досліджень, які стали можливими за рахунок активного впровадження цифрових технологій сканування, алгоритмічного аналізу

даних, нових методів реставрації артефактів в сучасні практики дослідження збережених донині артефактів первісної культури. На основі цих результатів розкрито низку «технологічних загадок» виготовлення артефактів первісної культури, що кардинально змінюють наші уявлення про перебіг основних етапів розвитку людства, а також про хронологію впровадження певних технологічних винаходів.

Метою статті є дослідження специфіки первісного мистецтва на основі культурологічного аналізу виявлених артефактів первісної культури та розгляду результатів останніх археологічних досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Хронологічно перші факти застосування техніки людством, що стосуються ще кам'яного віку, віднайдені в археологічних розвідках, розміщених на сайті ЮНЕСКО, архівних даних, в дослідженнях істориків та археологів А. Черниш (1978) [5], Дж. Томаса (1993) [17, 357–94], Б. Бовера (2010) [6], Т. Крампа (2001) [9, 9], Р. Кодокса та М. Стонкіна (2003) [7], К. Дріскола (2006) [11], Е. Щацберга (2006) [16, 486–512]. Культурологічні дослідження первісного мистецтва віднайдені у вітчизняних роботах А. Дмитрієвої (1968) [3], В. Міріманова (1973) [4]. Автори доводять існування мистецтва ще у первісні часи, аргументуючи естетичними ознаками віднайдених артефактів того періоду. У ході дослідження виявлені результати нових археологічних досліджень, висвітлені в наукових розвідках К. С. Хеншілфуда, Ф. Енріко, К. Нікерка, Л. Дайета, А. Квефелека, Л. Полароло (2018) [15, 115–118], а також в інтернет-ресурсах музеїв Ватикану [18], ЮНЕСКО [13] тощо.

У результаті проведення останніх археологічних досліджень хронологічна послідовність етапів становлення культури, а також специфіка виготовлення підручних знарядь праці та інших культурних артефактів донині стає приводом для запальної полеміки та дискусій. А тому, зважаючи на отримані результати археологічних розвідок комплексів первісної культури (2018–2021 рр.), виявляється необхідним дослідити специфіку становлення первісного мистецтва на основі культурологічного аналізу виявлених артефактів первісної культури.

Виклад основного матеріалу. Як вказує історик В. Міріманов, – Ще порівняно нещодавно малювалася картина неземного

походження мистецтва: «виникав образ світлоносного генія, що спускається з небес на сліпучих білих крилах ... І коли за іронією долі витoki мистецтва були виявлені в темних глибинах печер, що ознайомили нас з образами мамонтів та бізонів, у це не хотіли повірити навіть самі археологи, чії праці підготували дивовижне відкриття. На початку XX століття справжність палеолітичного печерного живопису була неспростовно доведена» (1973) [4, 7].

Відтак у 2018 р. в результаті археологічної розвідки знайдено хронологічно перший малюнок, зроблений *Homo sapiens*, якому, за оцінками експертів, налічується 73 000 років: в печері Бломбос (Південна Африка) вчені знайшли кам'яний макроліт, на якому позначено дев'ять червоних ліній, що може бути найбільш раннім малюнком, зробленим людиною.

«Ми знали багато, на що здатний *Homo sapiens*, але тоді ми не знали, що вони можуть робити малюнки», – сказав археолог з Бергенського університету в Норвегії Крістофер Хеншілвуд (інформація про результати експедиції викладена в авторитетному науковому журналі “Nature” (2018) [15, 115–118].

Людина намагалась зафіксувати дійсність у потрібній художній формі, викарбовуючи камінням або вимальовуючи охрою потрібне зображення. У такий спосіб утворились перші прояви зображального мистецтва. На той час інструментом для створення перших зображень було каміння та натуральні, органічні пігменти. Прикладом є наскельні малюнки в печері Скельного укриття в Бхімбетці, Індія (близько 9000 років за віком), створені за допомогою червоної охри, червоного та чорного пігментів.



Рис.1 Наскельний малюнок. Скельні укриття в Бхімбетці (Індія). Кам'яна доба

На знаряддях праці також з'являються

малюнки, вирізьблені камінням. При цьому, часто оздоблення є складнішою за технікою виготовлення, аніж сам інструмент. Артефактами стають кістки мамонта завдяки нанесеним малюнкам та візерункам. Зокрема, у результаті археологічної експедиції дослідників інституту археології та суспільних наук НАН України (70 рр. XX ст.) на території стародавньої стоянки Молдова I виявлено лопатку мамонта із зображеннями: «Вигравійовані тонкі та широкі, забарвлені чорним лінії, лунки, насічки тощо, у яких спостерігаються “мотиви” зигзагу, квадрата, паралельних та ліній, що перетинаються. У центральній частині вирізняється контурна фігура тварини, що нагадує оленя. Орієнтовний час виготовлення цих зображень датується понад 44 тисячоліттям до н. е.» [5]. Ця знахідка має беззаперечний *характер художньої творчості*.

Найпершими знаряддями праці були макроліти (з грец. makros – великий, і lithos – камінь) – примітивні кам'яні інструменти великого розміру, поширені в добу палеоліту, коли людина не вміла обробляти та використовувати малі шматочки каменю. Найдавнішим знаряддям праці макролітичного характеру є рубило (ручна сокира) віком 1,7 млн років. Перша знахідка зафіксована групою американських вчених під керівництвом Крістофера Лепре (Christopher Lepre) з університету Ратгерса у Кенії під час розкопок біля берегів озера Туркана. Науковці висловили припущення, що ці знаряддя створені племенами Гейдельберзької людини (Homo heidelbergensis). Ручні сокири були першими доісторичними інструментами, визнаними такими: перше опубліковане зображення ручної сокири було ілюстровано Джоном Фрера і з'явилося в британській публікації в 1800 році [14].

Відтак упродовж еволюції людства артефакти зменшуються в розмірі та ускладнюються за специфікою виготовлення. Зрозуміло, що ці трансформаційні процеси напряму пов'язані з вміннями людини застосовувати певну технологію та виготовляти необхідну техніку.

Технологія виготовлення первісних кам'яних інструментів (а згодом артефактів) була простою: рубила аббевільської культури виготовлялися методом удару каменя по каменю, створюючи при цьому на робочій частині знаряддя два збіжних у вістрі двосторонніх (біфасальних) леза. Інші

виготовлялись шляхом відшаровування каміння під великим тиском [6]. Для виготовлення інструментів первісні люди використовували кремій: з його серцевини зазвичай робили суцільний інструмент, який можна було використовувати для різання та обточування рогів та кісток. Переважне використання каменю в якості матеріалу для виготовлення інструментів зробило цей період відомим як кам'яний вік. Він являє собою, безумовно, найбільшу частину історії людства, що охоплює більше два мільйони років.

Разом з тим, оволодіння технікою штучного добування вогню¹, пошиття шкіряного та хутряного одягу (в епоху палеоліту), поява полірованих кам'яних сокир посприяла розширенню людству в більш холодні регіони Світу: від Африки та Греції до льодовиків на Північному полюсі та кардинально змінила хід історії людства, специфіку виготовлення художніх виробів. За вказівкою К. Дріскола «ці технологічні досягнення дозволили вирубати ліс у великих масштабах для створення поселень та перших виробничих ферм (осередків колективної роботи)» (2006) [11]. У зв'язку з появою цих технологічних винаходів зменшується розмір інструментарію: з'являються мікроліти (дрібні кам'яні знаряддя розміром до 5 см), а далі (за доби неоліту) безліч артефактів: браслети, долота та інструменти для полірування.

Тож, у ході дослідження виявлено, що саме технологічні винаходи кардинально змінюють специфіку виготовлення художніх виробів.

У результаті технологічної еволюції спостерігається не тільки зменшення форми артефактів, а й удосконалення естетичної форми.

З'являються сокири, прикрашені кольоровим камінням з викарбованими малюнками на руків'ї. Хронологічно першим таким артефактом вважається рубило, знайдене в Норфолку (Англія). Його вік оцінюється в 200 000 років.

У середині скам'янілості видобано серцевину таким чином, що сторони рубила є пропорційно рівними. Центр інструмента прикрашений скам'янілими останками морського їжака.

Точна симетричність форми хронологічно перших рубил свідчить про прагнення первісних людей надати привабливий вигляд своїм інструментам, естетизувати винахід.

«Така досконалість різьблення на деяких ручних сокирах створює враження, ніби художник отримує від них величезне задоволення ... Ми не можемо з точністю сказати задля чого люди прагнули пропорційності... чи для створення художнього творіння чи задля корисності застосування ручної сокири... Хоча в глибині душі ми впевнені, що вони шукали красу, естетику, оскільки вони могли б досягти такої ж ефективності з більш грубшими виробами» – вказує науковець–археолог Беніто дель Рей [12].

Загальновідомо, що поняття краси покладене в основу філософського вчення про естетику. Зокрема, в дослідженні В. Дарвіна вказано, що виключно людина володіє цією особливістю (1883) [2, 45], хоча у подальшому дослідженні автор наводить приклади поведінки птахів, що спокушають та заманюють партнера строкатим, різнобавним пір'ям та співом, прикрашають гнізда яскравими предметами, або згадує про виття тварин під час гону (період парування). Ці дії тварин спрямовані на заманювання свого партнера, а отже є приємними та жаданими для них. У такий спосіб проявляється потяг до краси у братів наших менших. Не дивно, що й людина споконвіку у повсякденному побуті милувалась своїми знаряддями праці та мимоволі прагнула краще організувати свій виробничий процес.

Люди не обмежувались симетричними формами та оздобленням перших інструментів. Часто рубила виготовлялись з різнокольорових порід каменів, про що свідчать нижче представлені археологічні експонати Музею Ватикану [18], колекції античних артефактів, виставкові експозиції аукціонів Англії та США тощо (таб. 1). Порівняймо представлені артефакти:

Таблиця 1

Підручні знаряддя праці пізнього палеоліту

Рубило 1. Вік 400 тис. рр., Нохне, Англія	
--	---

Рубило 2. Вік 340 тис. – 190 тис. рр., Долина Темзи, Англія)	
Рубило 3. Вік 300 тис. рр. (Англія)	

Використання кольору та оздоблення скам'янілостями ручних сокир свідчить про прагнення людей естетизувати власні перші технологічні винаходи, про художність мислення первісних людей. Видно, що рубила створювались не лише задля вирішення суто утилітарних цілей, але й для художніх, естетичних. Оздоблені ручні інструменти ставали ціннішими, аніж звичайні, набували естетичних якостей. Імовірно, деякі інструменти створювались не для тяжкої рутинної праці, а задля милування, споглядання та, можливо, дарування. Адже рубила, схожі за своєю технологією виготовлення (виготовлені однією племенною групою), розкопані в різних місцях Світу на великій відстані. Цей факт означає, що естетизовані рубила настільки цінувались первісними людьми, що зберігались та транспортувались на великі відстані. Сокири з рідкісних каменів (обсидіану) продавались між кланами неандертальців на відстані в сотні миль. Тому цілком впевнено можна говорити про колективні естетичні смаки, культурне виховання первісних людей. Неандертальці поділяли смаки до цих рідкісних та естетично цікавих об'єктів, і саме ця ментальна культура об'єднала розрізнені клани та торгівлю.

Багато мистецтв не залишили помітних слідів свого зародження у зв'язку з відсутністю матеріальної форми. Мова йде про музикування, співи та танці. Однак, віднайдені інструменти допомагають ідентифікувати час їхнього використання, а отже й існування відповідної художньої творчості (хоча дату зародження мистецтва ідентифікувати не

можливо). Знайдені на території України первісні сопілки (віком з 12–14 тисяч років) виготовлені з кістки оленячих рогів з отворами для відтворення 12 тонів (октави). Ці музичні інструменти вказують на високу музичну освіченість людей того часу та можливість створення складних за будовою музичних творів. Культура стародавнього кам'яного віку являє собою не лише збережені до нашого часу знаряддя праці, скульптури і наскальні малюнки, а й зображення на поверхні землі, шкурах тварин, корі тисячолітніх дерев, віднайдені кам'яні прикрас тіла тощо. Однак, проаналізувавши види музичних та хореографічних мистецтв, можна з упевненістю констатувати імітаційний характер технології у відтворюванні відповідних дій (музичних чи рухливих).

У період винайдення способу плавлення металів (за доби енеоліту) спостерігається значних стрибків у кількості виготовлення артефактів. «Переваги мідних знарядь в порівнянні з кам'яними, кістяними та дерев'яними стали очевидними для перших людей, а самородна мідь, ймовірно, використовувалася майже з початку неоліту (близько 10 тис. років тому)», – вказує історик Алан В. Кламб [8, 337]. Людству відкриваються нові технологічні можливості обробки природних металів (золота, міді, срібла та свинця)², що позначається на специфіці виготовлення прикрас, предметів побуту, зброї, монументальних архітектурних споруд та об'єктів. Використання сплавів заліза, зокрема сталі (датується приблизно 1800 роком до нашої ери), дозволило виготовляти мечі, стріли та інші знаряддя та зброю. І з цього моменту ми можемо говорити про зародження нової природничої науки та галузі виробництва – технологічної металургії [8, 337].

Висновки. У результаті дослідження археологічних знахідок первісної культури встановлено, що в ході культурної еволюції підручні знаряддя праці стали артефактами. Впровадження технологічних винаходів кардинально змінило специфіку виготовлення художніх виробів. Відтак у результаті трансформації технологічних пристосувань та осмислення логіки організації виробничого процесу спостерігається не тільки зменшення форми артефактів, а й удосконалення естетичної форми.

Примітки

1. Точної дати не відомо достеменно, однак, посилаючись на археологічні розвідки Долини Макапан (скам'яніле місце черепа Таунг з великою кількістю печер зі слідами людської діяльності та еволюції), можливо зробити припущення, що поява технології володіння вогнем датується періодом від 1,8 мільйона до 1 мільйона років тому [13].
2. Стародавні самородні (природного походження) метали: золото (вироби з цього металу датуються 6000 р. до н.е.), мідь (4200 до н.е.), срібло (4000 до н.е.).

Література

1. Безклубенко С. Вступ до культурології. Київ: Альтерпрес, 2015. 508 с.
2. Дарвін Ч. Происхождение человека и половой отбор. Т. 1, 2010. 724 с.
3. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Москва, 1968. 348 с.
4. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. Малая история искусств. Москва, 1973. 320 с.
5. Черныш А. О. времени возникновения палеолитического искусства в связи с исследованиями 1976 г. стоянки Молодова 1. У истоков творчества. Новосибирск, 1978. С. 18–23.
6. Bower B. Stone Ages Sharpened Skills 55,000 Years Earlier Than Thought. WIRED. URL : <https://web.archive.org/web/20161108133359/https://www.wired.com/2010/10/stone-tool-sharpening/> (дата звернення 4.03.2021).
7. Cordaux R., Stoneking M. South Asia, the Andamanese, and the Genetic Evidence for an Early Human Dispersal out of Africa. American Journal of Human Genetics. 2003. Vol. 72 (6). P. 1586–1590.
8. Cramb A. W. A Short History of Metals. Nature. 1964. 203 (4943). P. 337.
9. Crump, T. A. Brief History of Science. Constable & Robinson, 2001. 384 p.
10. Darwin, Ch. The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex. London, 1883. 716 p.
11. Driscoll K. The early prehistory in the west of Ireland: Investigations into the social archaeology of the Mesolithic, west of the Shannon, Ireland. URL : https://web.archive.org/web/20170904110326/http://lit-hicsireland.ie/mlitt_mesolithic_west_ireland_chap_2.html (дата звернення 4.03.2021).
12. Exploring the Neanderthal Mind, an Introduction. URL : <http://antiquatedantiquarian.blogspot.com/2014/09/> (дата звернення 4.05.2021).
13. Fossil Hominid Sites of Sterkfontein, Swartkrans, Kromdraai, and Environs. UNESCO. URL : https://web.archive.org/web/20070327133817/https://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&id_site=915 (дата звернення 4.03.2021).

14. Frere, J. Account of Flint Weapons Discovered at Hoxne in Suffolk. Archaeologia. 1800. Vol. 13, P. 204–205.

15. Henshilwood Ch. S., Errico F., Niekerk K. L., Dayet L., Queffelec A., Pollarolo L. An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. Nature. 2018. Vol. 562, P. 115–118.

16. Schatzberg E. Technik Comes to America. Changing Meanings of Technology before 1930. Technology and Culture. 2006. Vol. 47 (3). P. 486–512.

17. Thomas, J. Discourse, totalisation and 'The Neolithic'. Interpretive archaeology. Oxford: Berg, 1993. P. 357–94.

18. Vatican. URL : <https://vatican.com/> (дата звернення 4.05.2021).

References

1. Bezklubenko S. (2015). Introduction to cultural studies. Kyiv : Alterpress [in Ukrainian].

2. Darwin Ch. (2010). Human origins and sexual selection, 1. [in Russian].

3. Dmitriyeva N. A. (1968). A Brief History of Art. Moskwa [in Russian].

4. Mirimanov V. B. (1973). Primitive and traditional art. Small history of art. Moskwa [in Russian].

5. Chernysh A. (1978). About the time of the emergence of paleolithic art in connection with the research in 1976 of the site of Molodov 1. At the origins of creativity. Novosibirsk, 18–23 [in Russian].

6. Bower, B. Stone Aged Sharpened Skills 55,000 Years Earlier Than Thought. WIRED. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20161108133359/https://www.wired.com/2010/10/stone-tool-sharpening/> [in English].

7. Cordaux, R. & Stoneking, M. (2003). South Asia, the Andamanese, and the Genetic Evidence for an Early Human Dispersal out of Africa. American Journal of Human Genetics, 72 (6), 1586–1590 [in English].

8. Cramb A. W. A Short History of Metals. Nature. 1964. 203 (4943). P. 337.

9. Crump, T. A. (2001). Brief History of Science. Constable & Robinson [in English].

10. Darwin, Ch. (1883). The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex. London [in English].

11. Driscoll K. The early prehistory in the west of Ireland: Investigations into the social archaeology of the Mesolithic, west of the Shannon, Ireland. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20170904110326/http://lit.hicsireland.ie/mlitt_mesolithic_west_ireland_chap_2.html [in English].

12. Exploring the Neanderthal Mind, an Introduction. URL : <http://antiquatedantiquarian.blogspot.com/2014/09/> [in English].

13. Fossil Hominid Sites of Sterkfontein, Swartkrans, Kromdraai, and Environs. UNESCO. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20070327133817/https://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&id_site=915 [in English].

14. Frere, J. (1800). Account of Flint Weapons Discovered at Hoxne in Suffolk. Archaeologia, 13, 204–205 [in English].

15. Henshilwood Ch. S., Errico F., Niekerk K. L., Dayet L., Queffelec A., Pollarolo L. (2018). An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. Nature, 562, 115–118 [in English].

16. Schatzberg, E. (2006). Technik Comes to America. Changing Meanings of Technology before 1930. Technology and Culture, 47 (3), 486–512 [in English].

17. Thomas, J. (1993). Discourse, totalisation and 'The Neolithic'. Interpretive archaeology. Oxford: Berg [in English].

18. Vatican. URL : <https://vatican.com/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 22.02.2021

Отримано після доопрацювання 11.03.2021

Прийнято до друку 17.03.2021

УДК 75.052.071.1(477) «19» Малишко

Цитування:

Горпинич Ю. С. Специфіка становлення та розвитку художньої манери Миколи Малишка (1961–1967 рр.). *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 187–193.

Горпинич Юрій Станіславович,
аспірант кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1039-6427>
yurii.horpynych@gmail.com

Horpynych Yu. (2021). The specifics of the formation and development of the artistic style of Mykola Malysenko (1961–1967). *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 187–193 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ МАНЕРИ МИКОЛИ МАЛИШКА (1961–1967 РР.)

Мета дослідження. У статті виявлено основні чинники, які вплинули на становлення і розвиток художньої манери Миколи Малишка в контексті культурно-мистецьких процесів 1960-х рр. **Методологія** дослідження. При написанні статті поєднано наступні наукові методи: аналітичний, системний, історико-культурний та контекстуальний, порівняльного та мистецтвознавчого аналізу. Їх використання дало змогу дослідити період навчання Миколи Малишка в Київському державному художньому інституті у 1961–1967 рр., окреслити коло спілкування митця, а також визначити характерні особливості його творчої манери. **Наукова новизна.** Робота є першою фіксацією у мистецтвознавчому дискурсі невідомих фактів творчої біографії Миколи Малишка. **Висновки.** Протягом досліджуваного періоду Малишко пробує себе в якості живописця-станковиста, живописця-монументаліста (мозаїчиста), скульптора. З відомих нині джерел, а саме – «Свобода, як виявляється, – це воля для сваволі... [бесіда Олени Єгорушкіної та Павла Гудімова з художником М. О. Малишко та його дружиною Н. М. Денисовою], с. Малютянка, Київської обл., 2012–2013 рр.», встановлено, що основними чинниками, які вплинули на становлення і розвиток художньої манери Миколи Малишка 1960-х рр. були намагання відійти від методів соціалістичного реалізму у творчості. Це унаочнюють: мозаїчний портрет Т. Г. Шевченка, виконаний 1961 р.; виставки в Київському державному університеті імені Т. Г. Шевченка 1963–1964 рр.; розробка у 1967 р. сценографії з нагоди 70-річного ювілею Леся Курбаса, які він реалізував спільно з колегами Віктором Григоровим та Віктором Пономарьовим у період навчання в Київському державному художньому інституті та в етюдах з літніх студентських практик у 1962 та 1964 рр., які митець вважає знаковими у становленні особистої творчої манери.

Ключові слова: Микола Малишко, клуб творчої молоді «Сучасник», шістдесятники, Київський державний художній інститут, художня манера, монументальне мистецтво.

Horpynych Yurii, PhD student of the Department of Theory and History of Arts, National Academy of Fine Arts and Architecture

The specifics of the formation and development of the artistic style of Mykola Malysenko (1961–1967)

The purpose of the article. The article identifies the main factors that influenced the formation and development of Mykola Malysenko's artistic style in the context of the cultural and artistic processes of the 1960s. **Methodology.** The following scientific methods are combined: analytical, systematic, historico-cultural, contextual, comparative, and art analysis. The use of these methods allowed us to investigate the period of study of Mykola Malysenko at the Kyiv State Art Institute in 1961–1967, to outline the circle of communication of the artist, as well as to determine the characteristic features of his creative style. **Scientific novelty.** The work is the first fixation of unknown facts from the creative biography of Mykola Malysenko. **Conclusions.** During the studied period, Malysenko tries himself as an easel painter, monumental painter (mosaic), sculptor. After analyzing the currently existing information, namely «Svoboda, yak vyivliaetsia, – tse volia dla svavoli... : [besida Oleny Yehorushkinoi ta Pavla Hudimova z khudozhnykom M. O. Malysenko ta yoho druzhynoiu N. M. Denysovoiu], s. Maliutianka, Kyivskoi obl., 2012–2013 rr.», we can confidently assert that the main factors that influenced the formation and development of Mykola Malysenko's artistic style in the 1960 s, were active participants in the activities of the club of creative youth «Suchasnyk» and attempts to move away from the methods of socialistic realism in art. This is clearly illustrated by: a mosaic portrait of T. G. Shevchenko made in 1961; exhibitions at the Taras Shevchenko Kiev State University 1963–1964; the development in 1967 of scenography on the occasion of the 70th anniversary of Les Kurbas, which he implemented together with colleagues Viktor Grigorov and Viktor Ponomarev during his studies at the Kiev State Art

Institute and in sketches from summer student practice in 1962 and 1964, that the artist himself considers significant in the formation of personal creative style.

Key words: Mykola Malysko, «Suchasnyk» creative youth club, the Sixtiers, Kiev State Art Institute, creative manner, monumental art.

Актуальність теми дослідження. Микола Малишко – один із найвидатніших українських сучасних художників, творчий шлях якого розпочався наприкінці 1950-х рр. Це був час активізації діяльності творчої молоді всього СРСР в культурно-мистецькій сфері. На цей час припали студентські роки Миколи Малишка, який увійшов у рух шістдесятників та був одним із тих, хто формував образ українського альтернативного мистецтва часів СРСР та сучасного українського мистецтва згодом.

Аналіз досліджень і публікацій. Наразі у вітчизняному дискурсі історії мистецтва відсутні дослідження раннього періоду творчості Миколи Малишка, коли в атмосфері шістдесятництва було сформовано його художню манеру.

Метою статті є виявлення основних чинників, які вплинули на становлення і розвиток художньої манери Миколи Малишка в контексті культурно-мистецьких процесів 1960-х рр.

Виклад основного матеріалу. Микола Олексійович Малишко народився 15 лютого 1938 року (за іншими даними 19 грудня 1937) в с. Знаменівка Новомосковського району Дніпропетровської області. У великій родині Малишків виросло троє художників: Микола, його брати Антон і Петро. Мистецтво та творчість із раннього дитинства приваблювали майбутнього митця [12, 9; 3, 177]. У 1953 році, коли Миколі було п'ятнадцять, він їде до Калінінграда, де в той час мешкав його старший брат Антон, котрий працював художником-оформлювачем, виготовляв вивіски та різноманітні шрифтові тексти для закладів торгівлі. З грудня 1954 по червень 1956 року Микола неофіційно працював помічником Антона Малишка [12, 9]. Тут він робить багато копій творів мистецтва різних авторів і жанрів (зокрема: «На півночі дикій» І. Шишкіна та «Відлига» Ф. Васільєва), ходить разом з братом на етюди [12, 9]. Так майбутній художник отримав перший досвід в малярстві, що визначає його подальший творчий розвиток.

У 1956 р. Микола Малишко вступив до Дніпропетровського державного художнього училища на відділення живопису. Вже у перші

місяці навчання його хвилювали догматичні підходи до творчого процесу. У 1961 році Малишко взяв участь у виставці, присвяченій 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка, створивши невелику портретну мозаїку з різнокольорового граніту. Тоді ж він вперше стикнувся з цензурою, дізнавшись, що його роботу не допущено до показу Спілкою художників через надмірну «формалістичність». Упродовж навчання в училищі викладачами Миколи Малишка були: М. С. Погребняк (1885–1965), А. С. Куко (1904–1971), Г. Г. Чернявський (1924–1981), М. І. Родзін (1924–1978), Я. П. Калашник (1927–1967), І. Б. Шутуров (1908–?), кожен з яких прищепив студенту сумнівне ставлення до навчання, автентичність та індивідуальність, розуміння кольору, вміння працювати з різними матеріалами (акварель, олійний живопис, графічні техніки), технології ґрунтування полотен та нанесення фарб. Тут вперше у М. Малишка з'являється досвід написання краєвидів, полотен великого розміру. Завдяки Я. Калашнику хлопець знайомиться з конструктивізмом та західноєвропейським напрямком у живописі [3, 2]. Захистивши в 1961 р. диплом – картину на полотні в техніці олійного живопису, що відзначалася чіткою побудовою та виразною кольоровою гамою (рис.1), Малишко вирушив до Києва, де склав іспити до КДХІ.



Рис. 1. Микола Олексійович Малишко на тлі ескізу дипломної роботи «Свинарки». 1961. Фото з сімейного архіву родини Малишків.

Високий рівень художньої школи Дніпропетровського училища та навички, які отримав майбутній митець під час навчання, дали можливість Малишку вступити на

відділення монументального живопису. Потрапивши до майстерні професора Олександра Івановича Сиротенка (1897–1975), він відчув значну професійну та особисту підтримку з боку наставника та отримав змогу розвивати свій «конструктивізм».

Подальшому розвитку авторської манери митця в стінах Інституту сприяв І. Н. Штільман (1902–1966), котрий був його першим викладачем та вчителем в КДХІ. Ілля Нісович, колишній ректор КДХІ та керівник пейзажної майстерні (1948–1959), досить добре й поблажливо ставився до «експериментів» хлопця.

У ці роки надзвичайно важливим фактором становлення та професійного зростання майбутнього живописця було знайомство з іноземною мистецькою літературою, а через неї – із західними художниками. Саме з книжок він дізнається про французьких імпресіоністів; творчість Василя Кандинського та Пабло Пікассо (як основоположника кубізму), які впливають на композиційну і живописну концепцію його окремих творів. Це стало переворотом в його свідомості. Він відкрив для себе той факт, що різні люди можуть бачити і творити по-різному.

Для цього періоду живописної творчості М. Малишка характерні прийоми, що притаманні для кубізму, а саме: використання чистих кольорів, площинність зображення предметів, що підкреслена широкими лініями. Яскраві та чисті кольори передають неймовірне натхнення та захоплення автора природою. Згадуючи ті часи, художник зауважує: «Період написання цих етюдів пов'язується з моїм душевним піднесенням, коли вся життєва інтенція відкрила мені єдність мене – людини, зі світом через подібність з рослинним живим світом» [7, 12].

Цей ключовий час у становленні творчої манери Миколи Малишка, став основою для подальшого розвитку його мистецького стилю. Він ознаменований цілковитим відходом від методу соціалістичного реалізму. Роботи, створені під час літніх практик 1962 та 1964 рр., є найбільш ранніми самостійними живописними творами Малишка. Вони виконані на картоні в техніці олійного живопису [7, 3–4] (рис. 2–3).



*Рис. 2. М. Малишко. Горизонт. 1962.
Картон, олія. 49х35. Власність художника.*



*Рис. 3. М. Малишко. Вирощені дерева. 1964.
Картон, олія. 35х49. Власність художника.*

Етюди цілком формалістичні, їм притаманний декоративізм. Малишко використовує контрастні чисті кольори, що надає виразності формі зображуваних об'єктів. Дуже часто він окреслює предмети насиченими кольоровими лініями, таким чином, акцентуючи на них увагу. Проблематика кольору з роками не втратила для митця своєї актуальності й проходить червоною ниткою крізь весь живописний доробок майстра.

Оскільки вже на перших курсах інституту він був вражений песимістичною атмосферою, що панувала в його стінах, а попереду було ще п'ять років навчання, художник почав сумніватись у необхідності такої освіти. Не закінчивши літньої практики, 1962 р. студент їде до Дніпропетровська (нині Дніпро), де на той час перебувала його дружина Ніна та маленька донька Оксана. Упродовж наступного року юнак працював з архітекторами над оформленням вітрин та публічних просторів міста.

Час, проведений поза навчанням, дав майбутньому митцю можливість переосмислити своє минуле. Він не припиняє спілкування з київськими художниками-однодумцями Петром Котом, студенткою з В'єтнаму Кім Бач та іншими. Зрештою, порадившись з дружиною, він приймає рішення повернутись до навчання.

3 другої половини 1950-х р. монументальне мистецтво в УРСР набуває нових форм та активно розвивається. Осторонь цих процесів не залишається й КДХІ – один з основних мистецьких закладів того часу. Враховуючи той факт, що більшість молодих художників-монументалістів навчалась на різних факультетах інституту, де методика викладання була спрямована на створення станкових творів мистецтва, повторне відкриття майстерні монументального живопису було досить актуальним. Процес відновлення роботи монументально-декоративної майстерні розпочався на початку 60-х і тривав упродовж кількох років. Так, у листуванні з вищими органами влади ректор Інституту професор О. Олійник звітує: «Колегії Міністерства культури УРСР від 9 липня 1963 р. Київський Державний художній інститут приступив до організації учбово-творчих майстерень в галузі монументально-декоративного живопису» [9, 71]. А вже у 1965 р. монументальний живопис входить до затвердженого Міністерством культури УРСР плану прийняття студентів на 1965–1966 навчальний рік [9, 8].

Підготовка до відкриття супроводжувалась перешкодами різного характеру. Монументально-декоративна майстерня потребувала нового устаткування та відповідних матеріалів [9, 48; 10, 71, 74–75]. Іншим важливим питанням був викладацький склад. Оскільки досвід у викладанні монументального живопису в КДХІ був перерваний, до викладання запросили молодих випускників монументальної майстерні Ленінградського інституту живопису ім. І. Ю. Рєпіна – Н. І. Вергун та І. М. Сальцева. Їхню фахову підготовку високо оцінили професор В. І. Касіян, академік В. А. Серов та інші [9, 52, 127].

Очолив відновлену майстерню випускник КДХІ В. А. Чеканюк. Він навчався на факультеті живопису (1945–1952) у В. Пузиркова, М. Хмелька, С. Григор'єва [6, 192]. Принципи його викладання базувались на довірі, демократичності, підтримці унікальності кожного студента. Керівник майстерні давав достатній рівень свободи студентам, за умови переконливої та відповідальної роботи з їхнього боку [8, 4]. Саме Чеканюк доклав значних зусиль для становлення навчально-творчої майстерні монументального живопису. Викладачі самостійно розробляли навчальну програму

[13, 3; 3, 279–280; 12, 2]. Перший випуск після відновлення її роботи під керівництвом В. Чеканюка (1967) показав позитивні результати. Його випускники – М. О. Малишко, В. Ф. Григоров, О. В. Кожеков одразу зарекомендували себе як фахівці.

Всі випускники-монументалісти – В. Григоров, В. Пономарьов, О. Кожеков і М. Малишко працювали над проектом художнього монументального бачення Київського хореографічного училища. Кілька разів вони показували міністру культури Р. В. Бабійчуку ескізи майбутніх мозаїчних творів в архітектурі школи. Кожен студент робив свої частини композицій.

Для виготовлення цих монументальних панно студенти знаходили кольорове каміння, з якого робили кубики. Саме з навичками роботи у цій техніці був пов'язаний дипломний проєкт Миколи Малишка, який він успішно захистив у тому ж 1967 р. Ця композиція під назвою «Танок» була доповнена фрескою в кесоні на тинку «Хлопчик грає на сопілці, коло нього люди»¹.

У 1961 р. Микола Малишко розпочав активну діяльність як член клубу творчої молоді «Сучасник» (далі – КТМ), що був заснований на початку 1960-го року (за іншими даними: наприкінці 1959 р.) за ініціативою ЦК ЛКСМУ та особисто її секретаря Тамари Главак. Клуб функціонував у приміщенні кінозалу Жовтневого палацу у Києві. Головою було обрано режисера Леся Танюка. Клуб поділявся на п'ять секцій за інтересами: письменницька, художня, музична, кіно, театральна. При ньому діяв джазовий ансамбль, «Другий український театр». Членами клубу були Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Василь Симоненко, Василь Стус, В'ячеслав Чорновіл, Станіслав Тельнюк, художники: Алла Горська та її чоловік Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Галина Зубченко, а також студенти київських вишів [1, 356].

Малишко товаришував з Віктором Зарецьким, Опанасом Заливахою, Борисом Плаксієм, Іваном Литовченком, Марією Литовченко, Іваном-Валентином Задорожним, Надією Задорожною, був знайомий з Іваном Гончаром, Петром Гончаром, Олександром Фисуном, Олександром Невечерею, Василем Перевальським.

13 грудня 1963 р. трагічно загинув один

з учасників КТМ Василь Симоненко. З ініціативи його друзів Алли Горської, Віктора Зарецького, Івана та Надії Світличних було організовано конкурс на проєкт пам'ятника поету. Підсумки конкурсу підбивали в майстерні Віктора Зарецького та Алли Горської. На зібранні були присутні літератори, серед них й Іван Драч [2, 27]. Микола Малишко подав свій скульптурний проєкт на цей конкурс. Окрім нього в конкурсі брали участь друзі Малишка – Володимир Прядка та Олексій Кожеков.

Саме проєкт Миколи Малишка затвердили до виконання. На той час вже було домовлено про матеріал, в якому мав бути реалізований пам'ятник. Це був камінь – граніт, що знаходився на території Художнього комбінату. Малишко прив'язується до цього матеріалу і в ескізі показує саме його. Він виготовив макет (ескіз) пам'ятника з глини, а його товариш Володимир Прядка допоміг зробити зліпок із гіпсу² (рис. 4).



Рис. 4. Микола Малишко. Ескіз пам'ятника Василю Симоненку. 1963. Фото з сімейного архіву родини Малишків.

Проте виявилось, що завдяки діяльності Спілки художників та місцевої влади на могилі поета було встановлено бронзове погруддя Василя Симоненка. Після цього Малишко більше не повертався до цієї теми.³

Разом з колегами по клубу Аллою Горською та Опанасом Заливахою у 1964 році взяв участь у виставці, присвяченій 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка, яка проходила у стінах Київського державного університету. Малишко разом з групою студентів допомагав А. Горській реалізовувати сценографію урочистої події. Це був геометричний орнамент, створений поєднанням світлого кобальту з жовтим світлим кадмієм. Створювалася враження тепло-холодної гри кольорів, а О. Заливаха

створив вітраж, котрий було знищено напередодні початку урочистостей.

У 1967 р. Микола Малишко взяв участь в організації художнього оформлення урочистого святкування з нагоди 70-річного ювілею Леся Курбаса (спільно з Віктором Григоровим, Віктором Пономарьовим, Володимиром Прядкою, Жозефом Ліньовим та Борисом Бистровим).

Ці часи, історичний період у вітчизняній культурі, що згодом матиме назву «шістдесятництва», наклали важливий відбиток на всю подальшу творчу долю Миколи Малишка. Та епоха позначалась високим рівнем підйому українського національного та патріотичного духу. Важливу роль у формуванні національної ідентичності відігравала саме творча молодь, яка щоразу у своїй роботі зверталася до видатних українських діячів минулого [2, 25–27].

У 1963 р. за наказом керівництва Інституту було створено Науково-творче студентське товариство (далі НТСТ), яке стало підрозділом клубу творчої молоді. За підсумками голосування Товариство очолив Микола Малишко.

Студентами підрозділу було проведено кілька інститутських виставок. Також Микола Малишко разом із Віктором Григоровим та Віктором Пономарьовим організовували культурні заходи за межами свого навчального закладу. Однією з таких подій стала виставка в гуртожитку університету Шевченка, яка викликала невдоволення у партійних функціонерів, що вбачали в ній прояви формалізму.

У 1967 році Малишко виконав дві монументальні скульптури на замовлення Південного машинобудівного заводу ім. О. М. Макарова, що знаходився в Дніпропетровську. Там саме будували кафе для молоді, де і розмістили твори. Це були скульптурні композиції «Космонавт» (рельєф, виконаний з металу) та «Піаністка» (дерев'яна скульптура).

Замовлення виконувалося таємно в тирі, який знаходився в підвалі Інституту, за домовленістю з проректором з господарської частини. Знайшлися і прекрасні помічники: брат Петро Малишко та товариш Олексій Кожеков [12, 9; 2, 177].⁴

Наукова новизна. Виявлено та досліджено, а також зафіксовано у мистецтвознавчому дискурсі невідомі факти з творчої біографії Миколи Малишка, зокрема

часів його активної участі у клубі творчої молоді «Сучасник» та проєктів, які реалізував художник з колегами в період навчання в КДХІ. У статті вперше встановлено безпосередній зв'язок студентських осередків КДХІ з клубом творчої молоді.

Висновки. Під час роботи над статтею було виявлено нові та невідомі факти з творчої біографії та діяльності Миколи Малишко з 1961 р. до 1967 р. У цей час Малишко пробує себе в якості живописця-станковіста, живописця-монументаліста (мозаїчиста), скульптора.

Ще під час навчання в училищі ним було створено портретну мозаїку з граніту, присвячену 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. У 1962–1964 рр. під час літньої студентської практики почали формуватися основи творчого стилю Миколи Малишка. Він створив серію картонів, де вперше було розроблено його індивідуальну живописну манеру.

На початку 60-х у КДХІ було відновлено монументально-декоративну майстерню, яку очолив випускник КДХІ В. А. Чеканюк. Малишко був його студентом. Випускники-монументалісти працювали над проєктом оформлення Київського хореографічного училища, для якого М. Малишко створив мозаїчну композицію під назвою «Танок», що була доповнена фрескою «Хлопчик грає на сопілці, коло нього люди».

Ще будучи студентом, у 1967 р. Малишко оформив залу для урочистостей присвячених 70-річчю з дня народження Леся Курбаса. Того ж року він виконав дві монументальні скульптури на замовлення Південного машинобудівного заводу ім. О. М. Макарова (Дніпропетровськ).

З 1961 року Микола Малишко був членом КТМ «Сучасник». У 1963–1964 рр. він бере участь у конкурсі на створення посмертного пам'ятника Василю Симоненку, проєкт якого так і не було реалізовано.

Разом з Аллою Горською та Опанасом Заливахою Микола Малишко взяв участь у тематичній виставці, що відбулася у 1964 р. у КДУ імені Т. Г. Шевченка. Навчаючись у майстерні монументального живопису у 1967 р. Малишко оформив залу для урочистостей присвячених 70-річчю з дня народження Леся Курбаса. Того ж року він виконав дві монументальні скульптури на замовлення Південного машинобудівного заводу ім. О. М. Макарова (Дніпропетровськ).

Також у роботі було встановлено коло викладачів та художників, з котрими співпрацював М. Малишко в той час. Ними були: Ілля Штільман, Микола Стороженко, Вілен Чеканюк, викладач рисунку Олександр Сиротенко, Володимир Костецький, Сергій Подерев'янський, Володимир Денисов, Олександр Будніков, керівник майстерні театрального-декоративного живопису Микола Духновський, Наталя Вергун, Ігор Сальцев, мистецтвознавець Платон Білецький. Дружми-однокурсниками митця були: Віктор Григоров, Федір Тетянич, Олексій Кожеков, Віктор Пономарьов, Лев Балкінд, Петро Кот, Віктор Присталенко, Ростислав Звягінцев. Усі ці люди вплинули на формування ідей та художньої мови його творів, у котрій червоною ниткою проходить любов до рідного краю та національних традицій українського народу.

Примітки

¹ Проєкт залишився на рівні розробки ескізів та не був реалізований. Роботи не збереглися до нашого часу, так само не збереглися ескізи та фотоматеріали з зображенням цих творів.

² На той час Прядка навчався на скульптурному факультеті КДХІ.

³ Всі матеріали проєкту пам'ятника, які зберігалися в музеї Шістдесятництва, наразі втрачено.

⁴ На жаль, скульптури не збереглися до нашого часу, так само не вдалося віднайти фотоматеріали з зображенням цих творів.

Література

1. Бажан О. Г. Клуби творчої молоді в УРСР у 1960-х рр. Енциклопедія історії України: у 10 т. Київ: Наукова думка, 2007. Т. 4: Ка–Ком. С. 356.

2. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 63 с.

3. Григоров В. Відновлення та робота майстерні монументального живопису Київського художнього інституту в 60–80-х рр. ХХ ст. Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. 2017. Вип. 26. С. 277–283.

4. Корогодський Р. Гніздо Малишків. Друзі. Київ. 2004. № 1–2. С. 175–190.

5. Малишко Микола. Лінія. Київ: Артбук, 2018. 232 с.: іл.

6. Професори НАОМА (1917–2012). Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. Київ, 2012. 272 с.

7. Бесіда Юрія Горпинича з художником М. О. Малишком та його дружиною

Н. М. Денисовою. с. Малютянка, Київської обл., 2015–2016 рр.

8. Левченко Ю. Майстерня монументального живопису у 70–80-ті роки [Рукопис]: [бесіда з худож.-монументалістом Ю. Левченком, 23 берез., 2017 р. / провів та записав В. Григоров]. 9 с.

9. Переписка с вышестоящими организациями по вопросам обучения студентов-иностранцев, организация учебно-творческих мастерских и др. за 1963 год. Державний архів міста Києва (Держархів м. Києва). Ф. Р-622. Оп. 2. Арк. 1-92.

10. Переписка с Министерством культуры УССР и Минвузом УССР по учебно-методическим вопросам. Держархів м. Києва. Ф. Р-622. Оп. 2. Спр. 575. Арк. 1-157.

11. Переписка с Министерством культуры УССР и Минвузом УССР по учебно-методическим вопросам. Держархів м. Києва. Ф. Р-622. Оп. 2. Спр. 600. Арк. 1-162.

12. Свобода, як виявляється, – це воля для сваволі... : [бесіда Олени Єгорушкіної та Павла Гудімова з художником М. О. Малишко та його дружиною Н. М. Денисовою]. с. Малютянка, Київської обл., 2012–2013 рр. 24 с.

13. Факультет живописи. Отчет о работе кафедры композиции за 1967/1968 учеб. год. Держархів м. Києва. Ф. Р-622. Оп. 2. Спр. 687. Арк. 1-5.

References

1. Bazhan O. H. (2007). Clubs of creative youth in the USSR in the 1960s. Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 vols. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

2. Bilokinj S. (2012). Creative youth club «Suchasnyk» (1960–1965). Kyiv: Vydavnychyj dim «Kyjevo-Moghyljansjka akademija» [in Ukrainian].

3. Ghryghorov V. (2017). Restoration and work of the studio of monumental painting of the Kyiv Art Institute in the 60-80's of the XX century. Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodical works., 26, 277–283 [in Ukrainian].

4. Korohodskyi R. (2004). Malyshkiv's nest. Friends. Kyiv, 1–2, 175–190 [in Ukrainian].

5. Malyshko Mykola. Line. (2018). Kyiv: Artbuk [in Ukrainian].

6. Professors of NAOMA (1917–2012). Ukrainian Academy of Arts. (2012). Special issue. Kyiv [in Ukrainian].

7. Conversation of Yurii Horpynych with the artist M. O. Malyshko and his wife N. M. Denysovoiu. (2015–2016). Maliutianka [in Ukrainian].

8. Levchenko Yu. (2017). Monumental painting workshop in the 70-80s [Manuscript]: [conversation with an artist-monumentalist Yu. Levchenko [in Ukrainian].

9. Correspondence with higher organizations on the training of foreign students, the organization of educational and creative workshops, etc. for 1963. State Archives of Kyiv (Derzhavnyj arkhiv mista Kyjeva). F. R-622. Op. 2. Pp. 1–92 [in Russian].

10. Correspondence with the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR and the Ministry of Higher Education of the Ukrainian SSR on educational and methodological issues. State Archives of Kyiv (Derzhavnyj arkhiv mista Kyjeva). F. R-622. Op. 2. Spr. 575. Pp. 1 – 157 [in Russian].

11. Correspondence with the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR and the Ministry of Higher Education of the Ukrainian SSR on educational and methodological issues. State Archives of Kyiv (Derzhavnyj arkhiv mista Kyjeva). F. R-622. Op. 2. Spr. 600. Pp. 1 – 162 [in Russian].

12. Freedom, as it turns out, is a will for arbitrariness...: [conversation of Olena Yehorushkina ta Pavla Hudimova with the artist M. O. Malyshko and his wife N. M. Denysova. (2012–2013). Maliutianka. [in Ukrainian].

13. Faculty of Painting. Report on the work of the Department of Composition for 1967/1968 studies year. State Archives of Kyiv (Derzhavnyj arkhiv mista Kyjeva). F. R-622. Op. 2. Spr. 687. Pp. 1 5 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2021

Отримано після доопрацювання 19.02.2021

Прийнято до друку 26.02.2021

Цитування:

Карпенко О. В. Ремінісценції імпресіонізму в творчості українських авангардистів. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 194-199.

Karpenko O. (2021). Reminiscences of Impressionism in the works of Ukrainian avant-garde artists. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 194-199 [in Ukrainian].

Карпенко Ольга Валер'янівна,
аспірантка

Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9160-7267>
helga@caro.com.ua

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ

Мета роботи – виявити спільні риси у творчості українських авангардистів, що мають ознаки імпресіонізму. **Методологія** роботи ґрунтується на використанні історико-логічного методу, компаративного аналізу, формального аналізу та методу інтерпретації. Саме тлумачення ідеї твору, художнього задуму допомагає досягнути історичний і стилістичний контекст у взаємодії з іншими творами епохи чи автора, яка підлягає дослідженню. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше було досліджено у статті роль імпресіонізму у становленні творчої манери таких художників українського авангарду, як О. Богомазов, Д. Бурлюк, К. Малевич, О. Екстер. **Висновки.** Експерименти в дусі імпресіонізму та постімпресіонізму допомогли представникам українського авангарду звільнитися від методу повторення натури у бік вільної трансформації живописного відчуття та побудови твору за допомогою суто живописних елементів, відкидаючи сюжет, літературність, повчальний характер та багато інших нашарувань. Імпресіонізм став першим кроком у звільненні живопису від меж матеріальної форми.

Ключові слова: імпресіонізм, постімпресіонізм, авангард, супрематизм, мистецьке відчуття, деформація.

Karpenko Olga, postgraduate student, Art Expertise Department, senior lecturer of the Drawing, Painting and Sculpture Department, National Academy of Culture and Arts Management

Reminiscences of Impressionism in the works of Ukrainian avant-garde artists

The purpose of the study is to reveal the identification of common features in the work of Ukrainian avant-garde artists, which have the character of impressionism. **Methodology** of the study employs historical-logical, comparative methods, formal analysis and method of interpretation. **Scientific novelty** of the research consists in the role of impressionism in the formation of the creative manner of such artists of the Ukrainian avant-garde as O. Bogomazov, D. Burluk, K. Malevich, O. Exter was first explored in the article. **Conclusions.** Experiments in the spirit of impressionism and post-impressionism helped the representatives of the Ukrainian avant-garde to free themselves from the method of repetition of the full-scale image towards the free transformation of the pictorial sensation and construction of the work with the help of purely pictorial elements, discarding the plot, literature, instructive character and many other layers. Impressionism was the first step in freeing painting from the boundaries of material form

Key words: impressionism, post-impressionism, avant-garde, supremacism, artistic sensation, deformation.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на загальний нігілістичний характер, який притаманний авангардизму у цілому, існувала точка відліку для становлення живописної манери багатьох представників українського авангарду. Це був імпресіонізм та постімпресіонізм, який формував світогляд представників українського авангарду. Імпресіонізм об'єднав новаторів, які шукали інших шляхів втілення мистецького відчуття і виступали проти

салонності. Тому спроба ґрунтовного аналізу прояву імпресіонізму в ранніх творах художнього авангарду є актуальною для вивчення авангардної спадщини.

Метою дослідження є виявлення спільних рис у ранній творчості найяскравіших представників українського авангарду.

Аналіз досліджень і публікацій. Однією з перших публікацій із заявленої теми є брошура Давида Бурлюка «Голос

академізму, критичного реалізму та критикує передвижництво і підкреслює роль російського імпресіонізму, що виріс на західних зразках – на творах Гогена, Ван Гога і Сезанна і називає їх «надією російського оновленого живопису» [3, 2]. 1910 року під редакцією Миколи Кульбіна виходить у світ книга «Студія імпресіоністів», в якій наголошується на поняттях гармонія і дисонанс, а також на ролі вільного мистецтва: «Визнаємо лише гармонію, дисонанс, ритм, стиль, кольори, радість і горе!» [13, 8].

У Музеї російського імпресіонізму декілька років тому було проведено масштабну виставку, яка мала назву «Імпресіонізм в авангарді». На ній було представлено більш ніж 60 художніх творів таких художників, як Казимир Малевич, Михайло Ларіонов, Наталія Гончарова, Олександра Екстер [14].

Також у червні 2018 року було проведено Міжнародну конференцію під назвою «Імпресіонізм в авангарді», де представили свої статті такі дослідники, як Джон Е. Боулт «Студія імпрессионистов»; Наталія Свиридова «Імпрессионизм как путь к авангарду в творчестве Давида Бурлюка»; Олександра Шатських «Імпрессионизм: начало и завершение пути Казимира Малевича»; Ірина Карасик «Проблема импрессионизма в теоретической и педагогической деятельности Казимира Малевича»; Ірина Вакар «"Возвратный импрессионизм": Михаил Ларионов и Казимир Малевич» [1].

Виклад основного матеріалу. У питанні мистецької спадщини художнього авангарду тлумачення значень і символів є важливим для створення цілісної картини означеного періоду. Потреба у роз'ясненні власних мистецьких експериментів відчувалася творцями авангарду безпосередньо, тому і виникла теорія авангарду майже одночасно з практичним доробком. Давид Бурлюк пише маніфести, Казимир Малевич не лише обґрунтовує власну теорію супрематизму, а й робить мистецтвознавчий аналіз сучасного йому мистецтва в часописі Нова Генерація. Олександр Богомазов пише трактат «Живопись та елементи» [2], де вибудовує теорію живописних елементів та їх використання в мистецтві. Василь Кандинський пише такі праці, як «Точка і лінія на площині» [7], а також трактат «Про духовне в мистецтві» [6]. Багато авангардистів вибудовують власні теорії мистецтва, інтерпретуючи практичні досягнення. Тому застосування методу інтерпретації у дослідженні мистецтва художнього авангарду обумовлене не лише

імпресіоніста на захист живопису», в якій він вимогами сучасного мистецтвознавства, а й історичним аспектом розвитку авангардизму.

Також для розуміння авангардної спадщини потрібно застосовувати формальний аналіз творів мистецтва, яскравим прикладом якого є праця Генріха Вельфліна «Ренесанс і бароко» [4]. За допомогою подібного методу компаративного аналізу можна окреслити стилістичні характеристики різноманітних напрямків авангарду. Метод формального аналізу застосований і Казимиром Малевичем у його статтях («Аналіз нового і образотворчого мистецтва») [5, 40-49]. Як Г. Вельфлін використовує принцип бінарних опозицій – лінійність – живописність, площинність – глибинність та ін., так і К. Малевич застосовує протиставлення образотворчого та нового мальовничого мистецтва, де під образотворчим він розуміє твори, в яких відображено натуру (пейзажі, портрети, побут, історичні та релігійні події), а під новим мальовничим мистецтвом мислить твори, в яких за допомогою сполучень кольорів утворюється нова структура, яка висловлює мальовниче відчуття. «І коли ми порівняємо нові малярські твори з творами образотворчого мистецтва, то в образотворчому мистецтві ми одразу побачимо, як домінує – сюжет, побут, ідею, тобто усвідомлення мальовничого відчуття метою, ідеєю, анекдотом, і це домінуватиме над тим, що набуло самостійної цінності, "як таковості" малярства в новому мистецтві» [5, 42]. У своїй статті К. Малевич робить порівняльний аналіз творів Шишкіна і Рєпіна з творами Пікассо і Сезанна, де на протиставленні різних мистецьких стилів вибудовує концепцію побудови твору за допомогою безпредметних формальних елементів. І називає більш реалістичними ті твори, які відображають мистецьке відчуття, а не просто відтворюють зовнішню форму предметів.

На відміну від розвитку мистецтва Західної Європи кінця XIX – початку XX ст., який носив характер поступової зміни стилів і напрямків, в Україні і тогочасній Російській імперії панували традиції народництва і передвижництва, тобто критичного реалізму. Поява нового мистецтва – сецесії (ар-нуво, модерну) збігалася в часі з імпресіоністичними і постімпресіоністичними тенденціями, а також зародженням авангарду. «Стадіальне співпадіння в українському мистецтві модерну, символізму і авангарду ускладнює чітке стилістичне визначення деяких з цих явищ і дозволяє продовжувати час їх розвитку аж до першої чверті XX ст. Так, хронологічні

межі авангарду в Україні встановлюються досить широко: з 1906 по 1935 рік. На 1910-і роки припадає розквіт в українському мистецтві модерну, а риси символістської образності залишаються актуальними в мистецтві 1920-х років [12, 9]. Яскравим прикладом наведеної думки є становлення мистецького шляху К. Малевича, який гігантськими кроками йшов від імпресіонізму і неоімпресіонізму, крізь модерн і символізм, неопримітивізм і кубофутуризм до супрематизму і, згодом, супранатуралізму і реалізму. Учасники першої авангардної виставки «Ланка» 1908 року у Києві представили імпресіоністичні і постімпресіоністичні твори, чим надто шокували тогочасну київську публіку, котра була вихована на мистецтві реалізму і салонного академізму, і, здебільшого не була готова до сприйняття досить невинних експериментів з кольором і формою, що представили учасники виставки: Д. Бурлюк, В. Бурлюк, Л. Бурлюк, М. Ларіонов, А. Лентулов, О. Екстер. «Трохи більше, ніж століття тому, у Києві відбулася подія, котра була сприйнята глядачами та критиками в якості мистецького анекдоту або ж просто невдалого жарту. Група молодих митців з Києва, Санкт-Петербургу та Москви об'єдналася для проведення художньої виставки під назвою «Ланка» («Звено»), яка об'єднала молодих художників, захоплених принципами імпресіоністичного живопису. Ядро цієї групи складали Д. Бурлюк, В. Бурлюк, Л. Бурлюк, М. Ларіонов, А. Лентулов та О. Екстер» [10, 266]. Як згадує Бенедикт Лівшиць, коли він завітав до Олександри Екстер і побачив на стінах картини, що залишилися з виставки «Ланка», його вразило, що «ця невинна пуантель, де несміливо повторено спроби Сіньяка, здавалося мені відвагою, доведеною до краю» [11, 28]. Брати Бурлюки представили на виставці твори, в яких вивчали можливості кольору і форми та засвоювали принципи імпресіонізму. «Як бачимо, київська виставка представляла головним чином зроблені влітку 1908 року твори, котрі були натурним матеріалом, який засвоювався молодими художниками в системі опанування імпресіоністичної та постімпресіоністичної концепції» [10, 268]. На виставці Давид Бурлюк роздавав відвідувачам листівки, в яких було надрукована його власна концепція виставки: «Голос імпресіоніста на захист живопису». У цих листівках зокрема йшлося: «Дикое огрубение. Ужасы передвижничества – общая сбитость – исчезающий дворянский строй. Хулиганы от палитры а la Маковский и

Айвазовский и т.д. Медленный рост, новые идеалы – увлечения и ужасные ошибки! С первой выставки "Мира Искусства" в 1899 году – новая эра. Смотрят на запад. Свежий ветер – мякинный дух Репина отпускает, лапоть передвижников теряет свою видимую силу. Но не Серов, не Левитан, не потуги на гениальность Врубеля, не литературные Дягилевцы, – а Голубая роза, те, что сгруппировались вокруг "Золотого Руна", далее импрессионисты русские, выросшие на западных образцах, те, кто трепетал, глядя на Гогена, Ван Гога, Сезанна (синтез франц. живописн. течений) вот надежда русской обновленной живописи!» [3, 2]. Як зазначає Олена Кашуба-Вольвач, «Голос» можна вважати першим маніфестом художнього авангарду України і Росії ХХ ст. [10, 266].

Казимир Малевич згодом у часописі «Нова генерація» надрукує статті, в яких виводить історію розвитку нового мистецтва від імпресіонізму до супрематизму (безпредметності). Задля підтвердження власної концепції, він нерідко вдається до автофальсифікації у датуванні робіт – більш пізні твори іноді спеціально написані у стилі імпресіонізму і неоімпресіонізму (пуантилізму).

Передумовою для виникнення авангарду в Україні був також і модерн. Саме в модерні уперше зазвучала ідея масової культури, яка згодом знайшла свій прояв в мистецтві авангарду. Модерн носив дуалістичний характер: з одного боку, теоретики модерну захищали право митця бути незрозумілим широким масам, тобто підкреслювали елітарний характер творчого процесу; з іншого боку, мистецтво модерну зверталося до форм повсякденного мислення і виходу до функціональності [8, 65]. Модерн і символізм концентрували увагу на внутрішньому світі людини, інтуїтивному, підсвідомому, оперували образами і символами. Якщо імпресіонізм змінював зображальний об'єкт під впливом вражень від природи, гри світло-повітряних ефектів, то модерн намагався відтворити світ відчуттів за допомогою пластики ліній і кольорових мас. Це наступний крок убік відходу від реального об'єкту, його деформації і, згодом, цілковитої руйнації, розкладання спочатку на геометричні елементи, як це можна побачити в аналітичному кубізмі, а потім і повної відмови від речового світу і появи безпредметності.

В українському мистецькому середовищі, як і загалом в тогочасній Російській імперії, імпресіонізм поширюється зі значним запізненням. Якщо сам напрям виник у Франції в 1970-х роках, то в Росії

імпресіонізм набуває популярності лише у 1900-х роках. За свідченнями О. Бенуа, ще у 1890-х про імпресіонізм було дуже мало відомо. Як зазначається в енциклопедії російського авангарду, першим зацікавився імпресіонізмом К. Коровін: «імпресіоністичні прийоми з'являються в його живописі вже наприкінці 1890-х» [14]. І дуже швидко цей напрям у мистецтві набирає популярності. Крізь імпресіонізм пройшли майже всі представники художнього авангарду України і Росії. Як зазначає автор статті А. Сараб'янов, що крізь захоплення імпресіонізмом у 1900-х роках пройшли М. Ларіонов, Н. Гончарова, К. Малевич, В. Кандинський. Особливо цінувався авангардистами Клод Моне. Крім зазначених автором художників, можна говорити про значний вплив імпресіонізму на становлення О. Богомазова, Д. Бурлюка, О. Екстер. У своїх теоретичних нотатках К. Малевич виводив початок Нового мистецтва і зародження супрематизму саме з імпресіонізму. Хоча сам він більш високо оцінював внесок постімпресіонізму, зокрема живопис предтечі авангарду – П. Сезанна. Коло інтересів імпресіонізму К. Малевич окреслює в галузі досліджень світло-повітряних змін кольору: «Художник імпресіоніст досліджує зміни світла у всіх видах його напруження холодного і теплого коливання» [5, 135]. Живописні експерименти Ж. Сера Малевич пояснює бажанням виявити зміни кольору під дією світла за допомогою пуантилізму. Мистецтво П. Гогена Малевич характеризує як певний етап деформації законів природи за принципами власного естетичного відчуття. Гоген підпорядковує анатомію людини вимогам «композиції естетичного відчуття» [5, 136]. А творчість П. Сезанна Малевич оцінює виключно під кутом живописного відчуття. Загалом і Гогена, і Сезанна К. Малевич відносить до мистецтва новореального що ставить собі за мету деформацію видимого в естетично-художньому плані. Ті ж твори, в яких не відчувається подібна деформація, К. Малевич відносить до мистецтва ілюзорного, яке «фотографує натуру» як, приміром, передвижництво.

У творчості Олександра Богомазова є роботи, виконані в дусі імпресіонізму і постімпресіонізму. Так в картині «Пейзаж з пальмою і квітучою клумбою» 1905 року можна побачити дослідження взаємозв'язку кольору і світла. Художник вивчає різні ефекти світла, яке пронизує наскрізь рослину і від того виникає група соковитих жовто-зелених кольорів. В тінях зелені кольори помітно холоднішають, стають синьо-

зеленими. Простір підкреслений за допомогою градацій біло-фіолетових, бірюзових відтінків, а також плямами синьо-зелених і оливкових тонів. І на цьому килимі з різноманітних відтінків зеленого спалахує контраст червоно-оранжевих плям квітів. В картині присутній певний декоративізм, що проявляється в локальних плямах та застосуванні кольорового контуру.

В іншій роботі О. Богомазова 1905 року «Натюрморт з овочами і фруктами» помітний вплив П. Сезанна в побудові натюрморту, застосуванні сміливих контрастних кольорових співставлень – жовті і оранжеві фрукти на глибокому синьо-фіолетово-чорному кольорі скатертини, а також в розкутій і динамічній композиційній побудові натюрморту.

Більшою мірою риси імпресіонізму проявилися в роботі О. Богомазова «Міст» 1908 року, в якій художник відтворив ефект прохолодного ранку, коли туман стелиться над водою, а вся картина мерехтить і переливається відтінками фіолетових, ультрамаринових та сіро-зелених кольорів. Незважаючи на спокійну холодну кольорову гаму, картина сповнена динамізму: з лівого кута переднього плану діагональний рух спрямовує погляд глядача у верхню праву частину картини, де розчиняються в просторі ритми будинків і відблиски ліхтарів, що віддзеркалюються у воді. Пізніше цей динамізм розквітне з повною силою у кубофутуристичних творах О. Богомазова. Незважаючи на цілісну імпресіоністичну манеру виконання твору «Міст», в ньому відчувається дихання і символізму, і експресіонізму, що підкреслюється бентежним передчуттям і прихованим драматизмом.

У ранній творчості Олександри Екстер важко знайти приклади чистого імпресіонізму. Завдяки своєму темпераменту і любові до кольору, в роботах Екстер більше проявилися риси постімпресіонізму і фовізму. Так, наприклад, в натюрморті 1909-1910 рр. помітний вплив творчості Сезанна і російських послідовників Сезанна, таких як Машков, Кончаловський. В натюрморті Екстер зобразила фруктову розмаїття, що виразилося через контрасти червоно-помаранчевих та синьо-зелених кольорів. Матеріальність форми перетікає майже в безпредметність – від майже скульптурного ліплення форми на передньому плані – до килимної структури декоративних плям на задньому плані картини. Колірна маса неначе виплескується за межі контуру, їй тісно бути підпорядкованій предмету, і вона набуває самостійного значення і ваги як основного формотворчого начала. Тобто за допомогою

кольору О. Екстер будує композицію твору. У творах кубофутуризму цей композиційний прийом проявиться повною мірою, вступаючи у взаємовплив з геометричними формами предметів.

Імпресіонізм у творчості К. Малевича, як вже зазначалося, був не лише підсвідомим шляхом пробудження нового живописного реалізму, а й цілком осмисленою теоретичною концепцією, котру вже наприкінці 1920 – початку 1930 рр. художник представить, обґрунтує і доповнить творами, виконаними у стилі імпресіонізму та неоімпресіонізму задля підтвердження власної теорії розвитку мистецтва. Одна з ранніх робіт Малевича «Три жінки на дорозі», датована 1900 роком написана під впливом робіт М. Пимоненка, творами якого Казимир захоплювався, як свідчать його автобіографічні нотатки: «Минув час, я їду до Києва, знайомлюся з Пимоненком. Велике враження справили на мене його картини. Він показав мені картину "Гопак". Мене потрясло все побачене у його майстерні. Безліч мольбертів, на кожному картини, що зображали життя України» [5, 26].

Захоплення українською природою, сільським побутом, строями, культурою К. Малевич пронесе крізь усе своє життя, воно знайде свій прояв в естетиці супрематизму і особливій любові художника до кольору. У творі 1900 року помітно тяжіння до локальності кольору та відтворенні світло-повітряних ефектів. Картина залита гарячими сонячними променями теплих кольорів. Широта поля підкреслена горизонтальним форматом, в композиційному центрі розташовано три постаті селянок, вдягнутих у білі сорочки і яскраві кольорові спідниці. Ось так згадує К. Малевич свої юнацькі враження від української природи: «Селяни, од малого до великого, працювали на плантаціях майже ціле літо й осінь, а я, майбутній художник, милувався полями і мальовничими робітниками, що пололи або проріджували буряки. Рої дівчат у різнобарвних ношах просувалися лавою по всьому полю. Це була війна. Війська у кольорових одностроях боролися з непіддатливим бур'яном, обороняючи буряки від заростання непотрібною рослинністю. Я любив споглядати ці ниви ранками, коли сонце ще не високо, жайворонки піднімаються з піснями у височинь, бусли, цокаючи, летять по жаби, а шуліки, ширяючи в вишині, видивляються мишей та пташат» [5, 21]. У картині К. Малевича «Квітучий сад навесні» 1904 року видно захоплення художником ефектами світла, яким буквально просякнuto весь пейзаж. Дзвінкість і свіжість весняного повітря

передано за допомогою контрасту теплих і холодних кольорів (бірюзово-блакитні тіні контрастують з біло-жовтими та світло-помаранчевими кольорами), вся тканина полотна створена зі світлих розбілених тонів. Від сонячного саява хочеться примружитися. Сюжет простий – зображено ритми дерев на передньому плані і білий ошатний будинок з оранжевим дахом на дальньому, який контрастує з дзвінкою блакиттю неба, сповненого весняної свіжості. В роботі немає місця сірим, глухим кольорам, темним тонам. Живопис фактурний, утворений за допомогою дрібного мазка, що створює ефект мерехтіння світла і рух повітря. У роботах 1905-1907 рр., таких як «Пейзаж» 1906 р., «Зимовий пейзаж» 1906 р., «Пейзаж з жовтим будинком» 1907 р. К. Малевич застосовує принцип пуантилізму. Живопис фактурний, набуває ефекту суцільної кольорової маси, що вібрує і мерехтить дрібним мазком, сповнена сонця. Тіні майже відсутні. Картина тяжіє до площинності і рельєфності. Помітно, що художник не цікавиться предметом, а лише передає відчуття від природи, створюючи живу кольорову поверхню, котра неначе пульсує сплесками теплих і холодних мазків. Імпресіонізм і постімпресіонізм у творчості Давида Бурлюка проявив себе здебільшого у творах 1908-1910 років. У пейзажі «Ранок. Вітер» 1908 року бачимо відгомін ван-гогівського нервового мазка, що змушує картину дихати свіжим повітрям, створює динамічний рух кольорових мас, що скеровані вглибину картинного простору. Поєднання безлічі зелених відтінків з синьо-фіолетовими відтворює соковиті луки і ранкову свіжість літнього неба.

У картині «Пейзаж з рожевим будинком» 1910 року помітно як захоплює художника фактура живописної поверхні, вона набуває майже махрової фактури гобелену. В пейзажі активно звучить контраст групи кольорів – зелених з червоними і жовтих з синьо-фіолетовими. Тонові побудова твору дає відчуття надвечір'я. Давид Бурлюк як і його брат Володимир, великого значення приділяв питанню фактури живописної поверхні. За спогадами Бенедикта Лівшиця Давид Бурлюк колись порадив братові обваляти свіжий олійний пейзаж в землі задля досягнення більшої фактурності живописної поверхні [11, 43].

Висновки. Як можна побачити з наведеного аналізу ранніх творів українських авангардистів – О. Богомазова, О. Екстер, К. Малевича, Д. Бурлюка, експерименти в дусі імпресіонізму та постімпресіонізму допомогли цим художниками звільнитися від методу повторення натури у бік вільної трансформації

живописного відчуття та побудови твору за допомогою суто живописних елементів, відкидаючи сюжет, літературність, повчальний характер та багато інших нашарувань. Імпресіонізм став першим кроком у звільненні живопису від меж матеріальної форми.

Література

1. Барбьери Дж., Боулт Джон Э., Бурини С., Вакар И., и др. Импрессионизм в авангарде: сб. материалов межд. конф., Москва, 7-8 июня, 2018 г. 175 с.
2. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
3. Бурлюк Д. Голос імпрессионіста в захист живопису. Київ: тип. П. Барський, 1908. 3 с.
4. Вёльфлин Генрих. Ренессанс и барокко: Исследование сущности становления стиля барокко в Италии / Пер. с нем. Е. Г. Лундберга. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 288 с.: ил.
5. Горбачов Д.О. «Він та я були українці» Малевич та Україна. Київ, «СІМ студія», 2006. 456 с.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Из архива русского авангарда. Ленинград. 1989. 68 с.
7. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург.: Азбука, 2001. 560 с.
8. Каралюс М. Сильові доміанти модерну в українському мистецтві / Мистецтвознавчі студії. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 64-69.
9. Кашуба Е. Первые авангардные выставки в Киеве 1908 – 1910 гг. Киев: РВА «Триумф», 1998. 54 с.
10. Кашуба-Вольвач О. Неочікуване мистецтво. Історія виставки "Ланка" : [Публікація присвячена київській виставці "Ланка" ("Звено"), яка відбулася у 1908 році] // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва ; редкол. В.Д. Сидоренко [та ін.] ; вступ. ст. В. Сидоренка. Київ : АКТА. Вип. 6 : Сучасне мистецтво : наукове вид. / вступ. В. Сидоренка. Київ : ІПСМ АМУ, 2009. С. 266 – 285 : іл. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/S_myst_2009_6_27.pdf (дата звернення 20.05.2021).
11. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. Москва: Художественная литература, 1991. 250 с.
12. Савицкая Л.Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890 – 1910-е годы. Харьков, НТУ «ХПИ». 2003. 468 с.
13. Студія імпрессионістів : Кн. 1-я / Ред. Н.И. Кульбина. СПб. : Изд. Н.И. Бутковской, 1910. 127 с., 5 л. ил.
14. Энциклопедия российского авангарда. URL: https://artchive.ru/news/3521~Impressionizm_v_avangarde_Redkie_raboty_velikikh_khudozhnikov_sobrali_na_spetsial%27noj_vystavke (дата звернення 21.05.2021).

na_spetsial%27noj_vystavke (дата звернення 21.05.2021).

References

1. Barbieri J., Boulton John E., Burini S., Vakar I., et al. (2018). Impressionism in the avant-garde: collection of articles. materials int. Conf., Moscow, June 7-8. [in Russian].
2. Bohomazov O. (1996). Zhyvopys ta element. Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].
3. Burliuk D. (1908). Voice of the impressionist in defense of painting. Kiev: type. P. Barsky. p. 3. [in Russian].
4. Wölflin Heinrich (2004). Renaissance and Baroque. Translation from German by E.G. Lundberg. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
5. Gorbachov D.O. (2006) "He and I were Ukrainians" Malevich and Ukraine. Kyiv, SIM Studio. [in Ukrainian].
6. Kandinsky V. (1989). On the Spiritual in Art (Painting). From the archive of the Russian avant-garde. Leningrad [in Russian].
7. Kandinsky V. (2001). Point and line on the plane. St. Petersburg: Azbuka [in Russian].
8. Karalus M. (2010). Stylistic dominants of modernity in Ukrainian art / Studii mystetctvoznavchi. Kyiv: In-t mystetctvoznavstva, folclorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskogo National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
9. Kashuba E. (1998). The first avant-garde exhibitions in Kiev 1908 - 1910. - Kiev, RVA "Triumph" [in Russian].
10. Kashuba-Volvach O. (2009) Unexpected art. History of the exhibition "Lanka": [Publication dedicated to the Kyiv exhibition "Lanka" ("Link"), which took place in 1908]. Olena Kashuba-Volvach, Contemporary art: science. zb.. Academy of Arts of Ukraine, Institute of Contemporary Art; redcol. V.D. Sidorenko [etc.]; introduction. Art. V. Sidorenko. Kyiv: ACT. Vip. 6: Contemporary art: scientific form, introduction. V. Sidorenko. Kyiv: IPSM AUC. pp. 266 – 285. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/S_myst_2009_6_27.pdf [in Ukrainian].
11. Livshits B. (1991). Polutoraglazyy streletc. Memories. Moscow: Hudozhestvennaya literature [in Russian].
12. Savitskaya L.L. (2003). On the road to renewal. Art of Ukraine in the 1890s 1910s. Kharkov, NTU "KhPI" [in Russian].
13. Studio of the Impressionists: Book (1910). 1st. SPb. : Ed. N.I. Butkovskaya, 127, il. 5 [in Russian].
14. Encyclopedia of the Russian avant-garde URL: https://artchive.ru/news/3521~Impressionizm_v_avangarde_Redkie_raboty_velikikh_khudozhnikov_sobrali_na_spetsial%27noj_vystavke (access date: 21.05.2021) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.02.2021
Отримано після доопрацювання 25.02.2021
Прийнято до друку 03.03.2021

УДК 7.021.333(437.4)"17"

Цитування:

Лисун Я. Я. Монументальний живопис у мурованих католицьких храмах Східної Галичини у другій половині XVIII ст. Топографія, композиційні типи та техніки ілюзійністичного живопису. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 1. С. 200-204.

*Лисун Ярина Ярославівна,
здобувачка Львівської національної
академії мистецтв*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5620-2889>
yarka.tut@gmail.com

Lysun Ya. (2021). Monumental painting in stone Catholic churches of Eastern Galicia in the second half of XVIII century. Topography, compositional types and techniques of illusionistic monumental art. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 1, 200-204 [in Ukrainian].

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС У МУРОВАНИХ КАТОЛИЦЬКИХ ХРАМАХ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТ. ТОПОГРАФІЯ, КОМПОЗИЦІЙНІ ТИПИ ТА ТЕХНІКИ ІЛЮЗІОНІСТИЧНОГО ЖИВОПИСУ

Мета роботи. Здійснити аналіз композиційних типів, топографії, прийомів та технік, які застосовувалися при формальному вирішенні настінних композицій у католицьких храмах Східної Галичини у другій половині XVIII ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні мистецтвознавчих методів стилістичного аналізу та загальнонаукових методів аналізу, синтезу, індукції, дедукції. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі прийомів та технік, які застосовували галицькі майстри у другій половині XVIII ст. для реалізації настінних композицій, що часто носили інтерпретований характер, адаптований до місцевих мистецьких традицій. Ці дослідження можуть бути використані при проведенні атрибуції збережених зразків монументального живопису. **Висновки.** Монументальне малярство в Речі Посполитій, зокрема й в Галичині, розвивалось у контексті мистецьких тенденцій країн Західної та Центральної Європи. Хронологічно, процес розвитку монументального малярства на теренах Галичини охоплював межі від 30-х років XVIII ст. – до кінця XVIII ст. Щодо формальних ознак монументального живопису, то на території Речі Посполитої найбільш поширеними були три композиційні типи поліхромії: місцевий різновид італійського «quadro riportato», ілюзійністичний та панорама. Основою першого є спосіб розміщення зображення на площині склепіння, обрамленого імітованою чи ліпленою рамою, другий базується на квадратурі та інших прийомах та техніках ілюзійністичного живопису, третій – панорамне зображення на склепінні. На території Галичини третій тип декорування склепінь не набув поширення. Приїжджі майстри спочатку були носіями цих тенденцій. Вони реалізували поліхромії у місцевих костелах, застосовуючи широкий спектр прийомів та технік для формального вирішення настінних композицій, притаманних європейським мистецьким школам. Згодом цей досвід переймали місцеві художники, створюючи поліхромії з певними інтерпретаціями композиційних типів.

Ключові слова: склепіння, топографія, композиційний тип, ілюзійністичний живопис, «di sotto in su», «chiaroscuro», «tenebrise», квадратура, лінійна та повітряна перспективи, формальні риси.

Lysun Yaryna, applicant of Lviv National Academy of Arts

Monumental painting in stone Catholic churches of Eastern Galicia in the second half of XVIII century. Topography, compositional types and techniques of illusionistic monumental art

The purpose of the article is to analyze compositional types, topography, methods, and techniques used in the formal solution of mural compositions in the Catholic churches of Eastern Galicia in the second half of the XVIII century. **The methodology** lies in the usage of art historical methods of stylistic analysis and generally scientific methods of analysis, synthesis, induction, deduction. **The scientific novelty** of the research is in the analysis of methods and techniques used by Galician masters in the second half of XVII century for implementation of mural compositions that were interpreted, adapted to local artistic traditions. The research can be used in the attribution of saved samples of the monumental art. **Conclusions.** The monumental painting in the Polish-Lithuanian Commonwealth, in particular in Galicia, developed in the context of artistic trends in West and Central European countries. Chronologically, the development of monumental painting in Galicia ranged from the thirties until the late XVIII century. As for the formal characteristics of monumental art, in the territory of the Commonwealth, the most common were three compositional types of polychrome: local variation of Italian «quadro riportato», illusionistic and panoramic. The basis of the first is the method of placing of the image on the vault area, framed with imitated or sculpted frame, the second is based on the quadrature and other methods and techniques of illusionistic monumental art, the third includes a panoramic image on the vault. In Galicia, the third type of vault decoration has not become widespread. Visiting masters were the bearers of

these trends. They implemented the polychrome in local cathedrals, using a wide variety of methods and techniques for the formal solutions of mural compositions, typical for European art schools. Later, local artists adopted this experience, creating polychromes with certain interpretations of compositional types.

Key words: vault, topography, compositional type, illusionistic monumental art, «di sotto in su», «chiaroscuro», «tenebrismo», quadrature, lineal and aerial perspective, formal characteristics.

Актуальність теми дослідження. Сучасні дослідники мистецтва другої половини XVIII ст. на землях Речі Посполитої, зокрема на території Східної Галичини, стоять перед важливим завданням – атрибуцією творів монументального мистецтва. З огляду на розпорошені й часто втрачені джерельні дані, єдиним способом дослідження є формально-генетичний аналіз, дослідження характерних рис і елементів твору, знайдення для них аналогій та спроба класифікації твору мистецтва в контексті того чи іншого періоду розвитку мистецтва. Тому розкриття проблематики топографії та композиційних схем розписів стін та склепінь, а також аналіз застосованих ілюзійністичних технік живопису є актуальними для подальшого здійснення формального аналізу та атрибуції зразків монументального живопису у католицьких храмах Східної Галичини другої половини XVIII ст.

Аналіз досліджень та публікацій. Дослідженню означеної проблематики присвячена обмежена кількість наукових праць. В основному вона розкривається у працях польських дослідників. Зокрема, у своїй праці М. Вітвіньска наводить основні композиційні схеми побудови композицій склепіння, що були поширені в монументальному живописі Речі Посполитої [13]. Цінні зауваження щодо змін, які сталися в монументальному малярстві, зокрема, в його композиційному вирішенні, на теренах Речі Посполитої до 1740-х рр., подає М. Карповіч [7]. Є. Ковальчик підіймає питання місцевих мистецьких рефлексій щодо діяльності А. Поццо у сфері ілюзійного малярства [8]. Важливою у розкритті даного питання є праця Т. Маньковського, що висвітлює питання болонських впливів на формування творчості львівських майстрів, здійснюваних творчістю Дж. К. Педретті [11]. Дослідник А. Стога звертає увагу на розвиток стінопису в окремих мистецьких осередках, прослідковуючи генезу найбільш використовуваних композиційних схем [12]. У науковій праці Д. Фесенко, що є однією з нечисленних українських досліджень, присвячених вивченню монументального живопису Галичини у XVIII ст., здійснений аналіз художньо-стильових особливостей розписів в місцевих храмах [4]. Праці інших українських дослідників не розкривають проблематики нашого дослідження і мають, зазвичай, описовий характер.

Метою дослідження є здійснення аналізу композиційних типів, топографії, прийомів та технік живопису, які застосовувалися при формальному вирішенні настінних композицій у католицьких храмах Східної Галичини у другій половині XVIII ст.

Виклад основного матеріалу. Монументальне малярство в пізньобарокових та рококових костелах Речі Посполитої, зокрема в Галичині, як і на інших землях Центральної Європи у XVIII ст., набирало значення одного з основних компонентів інтер'єрного оздоблення. З тогочасною лінією політики католицизму, що був неприязний до будь якого іновірства, підігравав прийнятий в Польщі стиль релігійного життя: показовий та вражаючий величчю організованих процесів і набожеств. Костельне декораційне малярство долучилось до цієї програми, і порівняно з попереднім періодом, значно розширило репертуар тематичних та пластичних рішень.

Щодо просторової організації костелів, то дедалі частіше спостерігаються такі чинники як топографія проєктованої поліхромії, відповідно до форм склепіння, а також до їх освітлення.

До середини XVIII ст. значний відсоток працюючих майстрів-монументалістів становили приїжджі майстри. На мистецькому ринку вони відігравали найважливішу роль, адже вони приносили зі собою цікаві зразки і презентували вищу кваліфікацію. Вони приїжджали переважно з Моравії, Чехії, Австрії, іноді, з півдня Німеччини та Італії. Проте, поступово формувалися творчі середовища, в яких виховувалися місцеві таланти, визначальні особистості, що відіграли важливу роль у вираженні місцевих традицій монументального живопису в 70-80-х роках XVIII ст.

Щодо питання художньо-стильових тенденцій, то цей процес мав два етапи розвитку: перший – 1730-ті роки, другий – 1750-ті роки. Перший етап пов'язаний з активним поширенням та використанням місцевими майстрами графічних взірців та трактатів про перспективу в настінному малярстві італійських, південно-німецьких та австрійських митців: Поццо, Шублера, Хейнекена та ін. Другий етап пов'язаний з підсиленням декоративних тенденцій, які також диктували графічні взірці, створені вже на основі нових мистецьких віянь та течій. Відчувався вплив стилів рококо та класицизму.

За формальними критеріями можна виділити три композиційні типи поліхромій, що були поширені на території Речі Посполитої [13, 185]. При першому типі використовується центральна частина склепіння. Зазвичай, зображення обрамлене рамою або декілька обрамлених зображень, що створюють так звану систему кадрів. Побудова композиції зображення підпорядкована власній перспективі, незалежно до архітектури храму. Це був місцевий різновид італійського «quadro riportato». Зображення найчастіше було скомпоноване з імітованою пластичною рамою. Автентична ліплена рама на склепіннях другої половини XVIII ст. використовувалась на місцевих теренах рідко. Даний тип стінопису набув особливої популярності в період пізнього бароко. Еволюція, що відбувалась у цьому типі розпису склепіння йшла, передусім, в напрямку до зміни композиційної побудови зображення, в якому впроваджується коса вісь по зигзагоподібній або s-подібній лінії, вздовж якої згруповані постаті. Зміни відбувались і в колориті (поступове висвітлення), і в формі рам, що оточували зображення. Другий тип – ілюзіоністичний. Однією з визначальних рис такого композиційного типу була квадратура (quadratura) — техніка ілюзійного малярства, що передбачала зображення архітектурних елементів. Квадратурний живопис одержав розвиток, опираючись на теоретичні розробки низки італійських художників та архітекторів [8, 335]. Як правило, квадратурні композиції поєднувались з іншими перспективними та живописними техніками ілюзіоністичного («trompe-l'oeil») живопису, що були відомими ще з XVI-XVII ст.: анаморфоз («anamorfozy»), вже згаданий, один з видів ракурсу – «di sotto in su», світлотіньові техніки – «chiaroscuro» та «tenebrise», повітряна перспектива та ін. Також дослідники виокремлюють дві системи декорування квадратурою, умовно окреслюючи їх як «поверхову» і «безповерхову», зображення яких зумовлене використанням того чи іншого виду перспективи [12, 368]. Для місцевих майстрів значно простіше було виконати вирішення фіктивного доповнення архітектури костелу, аніж вирішення фігуративних сцен на тлі відкритого неба у ілюзіоністичній техніці «di sotto in su» при великій відмінності між постатями переднього і заднього планів. На практиці обиралось компромісне рішення: для вирішення фігуративних сцен використовувалась не вертикальна, а коса чи горизонтальна композиційна вісь, що дозволяє пряме бачення сцен. Цьому також сприяла стилістична тенденція того періоду, що диктувала обмеження глибини простору і

маскування оптичної точки сходу. Відмовившись від ілюзії глибини простору, досягнуто більшої матеріальності зображення. Цей тип композиції мав своє втілення в наївній, народній інтерпретації. Також в бічних стінах, під склепінням, впроваджено віконні отвори. Це дозволяло регулювати природне освітлення внутрішнього простору та використання живописних прийомів при світлотіньовому вирішенні композицій. Такий композиційний тип створення поліхромії на теренах Галичини в цей час був найбільш поширеним. Третій тип – панорама. Автор терміну – Герман Бауер [5, 52]. Це визначена композиційна схема розпису склепіння, що відрізняється від інших способом застосування перспективи. Відкинута тут залишається центральна, оптична точка, котра втрачає свою актуальність: персонажі розміщені вздовж лінії основи склепіння або рами, що оточує композицію. Персонажі підпорядковані силам тяжіння, що діють в реальності. Тлом, найчастіше був пейзаж. Споглядання правильно сформованої цілісності є можливим, якщо глядач знаходиться в центрі панорамної композиції. Цей композиційний тип розписів склепіння, який в римських рішеннях і реалізаціях у XVII ст. відіграв епізодичну роль, стає в 20-х роках XVIII ст. мистецькою програмою для багатьох північно-італійських художників, та тим що працювали у Венеції. На території Речі Посполитої цей композиційний тип адаптується в Сілезію, а в 50-х роках у Великій Польщі. На території Галичини такий тип декорування склепінь не набув поширення.

Щодо мистецьких осередків, що сформувались в цей період на теренах Речі Посполитої, то до 1780-х років Львів був одним з найважливіших центрів розвитку архітектури та образотворчого мистецтва. Тадеуш Маньковський влучно вказав на монументальний живопис Джузеппе Карло Педретті як на зразок і прототип для настінних реалізацій місцевих майстрів [10, 125]. Це живопис болонського майстра у львівському костелі Кармелітів босих (у 1732 р.). S-подібна композиція, ілюзіоністична обрамлююча ліплена рама, велика варіативність мотивів орнаментики, між якими розташовані мальовані букети, вазони, мушлі «gocaille» – все це є ознакою північно-італійських рішень. Учень болонського майстра був Бенедикт Мазуркевич, що був послушником ордену бернардинців. Цей художник – автор композиції «Апофеоз св. Яна з Дуклі» (1738-1740 рр.), що представлена на склепінні бернардинського костелу у Львові. Дана композиція представляє вигляд відкритого неба без істотного застосування

ілюзійністичної архітектури, яка більше відповідала програмним прагненням ордену, аніж строго художнім засадам (рис. 1). Одним з найталановитіших учнів бернардинського послухника, який згодом став відомим на теренах Львова та Галичини, був Станіслав Строїнський. Відомі його малярські реалізації в Лежайську (1750-1752 рр.), при співпраці з майстрами Клосовським та Войтановським (рис. 2, 3), у Христинополі (1756 р.), у Тернополі (біля 1778 р.) та ін. У творчості художника були присутні риси болонської та римської школи монументального живопису [6, 34-35].



Рис. 1. Бенедикт Мазуркевич, «Апофеоз св. Яна з Дуклі» поліхромія склепіння (фрагмент), 1738-1740 рр., Львів, костел Бернардинів.



Рис. 2. Войтановський, Клосовський, «Апофеоз Матері Божої Імакуляти і св. Яна Дунса Шкота», поліхромія склепіння. 1750-1752. Лежайськ. Костел Бернардинів.



Рис. 3. Станіслав Строїнський, Мацей Міллер «Адорація ягняти», поліхромія склепіння південної нави, близько 1757-1758 рр., Лежайськ, костел Бернардинів.

На віддалених теренах працювали художники, пов'язані зі Строїнським. Це були його учні та помічники: Йозеф Хойницький, Томаш Гертнер, Йозеф Язвінський, Марцелій Добженівський. Художню освіту в Римі одержали родичі Строїнського: син Антоній та брат Мартин, невідомі своєю діяльністю в ширших мистецьких колах. Пізній етап рококо в мистецтві Галичини представляв Лука Долинський, вихованець Віденської академії і творець поліхромій в греко-католицьких львівських храмах: церква св. Духа і церква св. Петра і Павла [9, 280-283].

Наукова новизна дослідження полягає у проведенні аналізу прийомів та технік, які застосовували галицькі майстри у другій половині XVIII ст. для реалізації настінних композицій, що часто носили інтерпретований характер, адаптований до місцевих мистецьких традицій. Ці дослідження можуть бути використані при проведенні атрибуції збережених зразків монументального живопису.

Висновки. Отож, монументальне малярство в Речі Посполитій, зокрема й в Галичині, розвивалось у контексті мистецьких тенденцій країн Західної та Центральної Європи. Хронологічно процес розвитку монументального малярства на теренах Галичини охоплював межі від 30-х років XVIII ст. – до кінця XVIII ст.

Щодо формальних ознак монументального живопису, то на території Речі Посполитої найбільш поширеними були три композиційні типи поліхромій: місцевий різновид італійського «quadro riportato», ілюзійністичний, та панорама. Основою першого є спосіб розміщення, обрамленого імітованою чи ліпленою рамою, зображення на площині склепіння, другий базується на квадратурі та інших прийомах та техніках ілюзійністичного живопису, третій – панорамне зображення на склепінні. На території Галичини третій тип декорування склепінь не набув поширення.

Приїжджі майстри спочатку були носіями цих тенденцій. Вони реалізували поліхромії у місцевих костелах, застосовуючи широкий спектр прийомів та технік для формального вирішення настінних композицій, притаманних європейським мистецьким школам. Згодом цей досвід переймали місцеві художники, створюючи поліхромії з певними інтерпретаціями композиційних типів.

Література

1. Баженова О. Д. Радзивилловский Несвиж. Росписи костела Божьего Тела : монография. Минск : Харвест, 2007. 416 с.

2. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1988. 160 с.

3. Лильо О. М. Мистецьке життя Львова у 1730 – 1770-х роках: архітектори, скульптори, малярі : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2006. 169 с.

4. Фесенко Д. В. Монументальне малярство XVIII ст. Галичини в контексті українсько-західноєвропейських мистецьких зв'язків: іконографія та стилістика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 20 с.

5. Bauer H. Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg : Pustet, 1965. P. 50-59.

6. Hornung Z. Stanisław Stroiński 1719 – 1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie. Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. T. 2. Zesz. 5. 158 s.

7. Karpowicz M. Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711 – 1740. Sztuka I poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1981. S. 95–114.

8. Kowalczyk J. Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1975. R. XXXVII. № 4. Cz. 2 : Freski sklepienne. S. 335–350.

9. Kowalczyk J. Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej. Rocznik Historii Sztuki. Warszawa : Neriton, 2003. T. 28. S. 169–296.

10. Mańkowski T. Dawny Lwów – jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn : Nakładem Fundacji Lanckorońskich i Polskiej Fundacji Kulturalnej, 1974. 422 s.

11. Mańkowski T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1954. R. XVI. №2. S. 251–257.

12. Stoga A. Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach. Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1980. R. XLII. №3/4. S. 365–376.

13. Witwińska M. Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce w połowie XVIII w. Biuletyn Historii Sztuki. Warszawa, 1981. R. XLIII. №2. S. 180–202.

References

1. Bazhenova, O. D. (2007). Radziwiłł's Nesvizh. Murals of the Church of the Corpus Christi. Minsk: Harvest [in Russian].

2. Zholtovskiy, P. M. (1988). Monumental painting in Ukraine XVII - XVIII centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Lyljo, O. M. (2006). Artistic life of Lviv in the 1730s - 1770s: architects, sculptors, painters. Candidate's thesis. Lviv: LNU [in Ukrainian].

4. Fesenko, D. V. (2009). Monumental painting of Galicia in XVIII century in the context of Ukrainian-Western European artistic relations: iconography and stylistics. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art History, Folklore and Ethnology. [in Ukrainian].

5. Bauer, H. (1965). Der Himmel im Rococo. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg: Pustet [in Polish].

6. Hornung, Z. (1935). Stanisław Stroiński 1719 – 1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego. Prace sekcji historii i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie (Vol. 2). Lwów: Nakładem Tow. Naukowego [in Polish].

7. Karpowicz, M. (1981). Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711 – 1740. Sztuka I poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe [in Polish].

8. Kowalczyk, J. (1975). Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Biuletyn Historii Sztuki (Vol. 37, № 4, part 2), (pp. 335–350). Warszawa: Instytut Sztuki PAN. [in Polish].

9. Kowalczyk, J. (2003). Świątynie i klasztory późnobarokowe w archidiecezji lwowskiej. Rocznik Historii Sztuki (Vol. 28), (pp. 169–296). Warszawa: Neriton [in Polish].

10. Mańkowski, T. (1974). Dawny Lwów – jego sztuka i kultura artystyczna. Londyn: Nakładem Fundacji Lanckorońskich i Polskiej Fundacji Kulturalnej [in Polish].

11. Mańkowski, T. (1954). Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń. Biuletyn Historii Sztuki (Vol. 16, №2), (pp. 251–257). Warszawa: Instytut Sztuki PAN [in Polish].

12. Stoga, A. (1980). Quadratura w malarstwie polskim XVIII w. Malowidła na sklepieniach. Biuletyn Historii Sztuki (Vol. 42, №3/4), (pp. 365–376). Warszawa: Instytut Sztuki PAN [in Polish].

13. Witwińska, M. (1981). Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce w połowie XVIII w. Biuletyn Historii Sztuki (Vol. 43, №2), (pp. 180–202). Warszawa: Instytut Sztuki PAN [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 05.01.2021
Отримано після доопрацювання 01.02.2021
Прийнято до друку 08.02.2021*

Цитування:

Сакорська О. С. Монументальні твори Вільгельма Котарбінського з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 205-209.

Sakorska O. (2021). The Wilhelm Kotarbinski's Monumental Art in the Collection of the Khanenko Museum. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 205-209 [in Ukrainian].

Сакорська Олександра Сергіївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, старший науковий співробітник Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1908-6468>
osakorska@dakkkim.edu.ua

МОНУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ ВІЛЬГЕЛЬМА КОТАРБІНСЬКОГО З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

Мета роботи полягає у систематизації сучасних знань про монументальні твори Вільгельма Котарбінського з колекції музею Ханенків, мистецтвознавчому аналізі композицій та їх датуванні. Поставлено за мету ввести до наукового обігу чотири фризи та дві композиції для десюдепортів музею Ханенків, композиції описати та виконати їх атрибутивний аналіз. **Методологія** статті полягає у застосуванні загальнонаукових і спеціальних підходів та методів дослідження означеної теми, що дозволяє окреслити часові рамки створення полотен, атрибутувати окремі їх сюжети, знайти композиційні прототипи. Використано аналітичний та комплексний метод при систематизації та узагальненні теоретичного матеріалу. Під час роботи з ілюстративним матеріалом застосовано методи морфологічного, композиційного, художнього, стилістичного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленому мистецтвознавчому аналізі та датуванні монументальних творів Вільгельма Котарбінського з колекції музею Ханенків творів. Розглядається специфіка художнього методу художника на прикладі його робіт для Червоної вітальні музею Ханенків. Викладені у статті відомості побіжно позначають часові рамки створення усього декоративного оздоблення музею. Монументальний декоративний ансамбль Червоної вітальні є яскравим прикладом інтер'єру «історизм», та в цьому контексті докладно розглянутий не був. Аналіз композицій Котарбінського, їх наукова атрибуція, віднайдені прототипи окремих зображень розкривають метод роботи художника та тенденції епохи в образотворчому та декоративному мистецтві. Проникнення до художнього образу Котарбінського в контексті епохи історизм та мистецького життя міста Києва, привносить в роботу комплексність та глибину. **Висновки:** у статті зібрано, систематизовано та викладено світовий та український науковий досвід вивчення художньої спадщини Вільгельма Котарбінського. На основі формально-стилістичного аналізу до наукового обігу внесені наступні атрибуції: визначено часові рамки створення оригінального декоративного оздоблення Червоної Вітальні музею Ханенків, віднайдено іконографічні прототипи до фризу Вільгельма Котарбінського «Алегорія Давнього Єгипту», «Алегорія країн Сходу». Декоративний ансамбль Червоної Вітальні розглянуто в контексті епохи та специфіки художнього методу Котарбінського.

Ключові слова: історія мистецтв, музей Ханенків, монументальне мистецтво, оздоблення інтер'єру, Вільгельм Котарбінський.

Sakorska Oleksandra, Graduate Student National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Senior Researcher The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts

The Wilhelm Kotarbinski's Monumental Art in the Collection of the Khanenko Museum

The purpose of the article is to systematize and provide the art analysis of the monumental works by Ukrainian-Polish artist Wilhelm Kotarbinski from the collection of the Khanenko Museum. The main target is to put into scientific circulation four friezes and two compositions for desudeports of the Khanenko Museum, to describe the compositions and to perform their attributive analysis. **The methodology** of the article is to apply general scientific and particular approaches and methods of research of the given theme, that allow to outline the time frame of creation of paintings, attribute individual plots, and find compositional prototypes. Involves the use of complex and analytical methods in systematizing and generalizing theoretical material, as well as methods of morphological, compositional, artistic, stylistic, and complex analysis when working with illustrative material. **The scientific novelty** of the work consists lies in an in-depth art analysis and dating of the monumental works of Wilhelm Kotarbinski from the collection

of the Khanenko Museum. The specifics of the artist's artistic method on the example of his works for the Red antechamber of the Khanenko Museum are considered. The information set out in the article indicates the time frame for the creation of the entire decoration of the museum. The monumental decorative ensemble of the Red Antechamber is a striking example of the interior of "historicism", and in this context has not been considered in detail. The analysis of Kotarbinsky's compositions, their scientific attribution, the found prototypes of separate images reveals a method of work of the artist and tendencies of an epoch in fine and decorative art. Penetration into the artistic image of Kotarbinsky in the context of the era of historicism and the artistic life of the city of Kyiv brings complexity and depth to the work. **Conclusions.** The article summarizes the world and Ukrainian scientific experience of studying the artistic heritage by Wilhelm Kotarbinski. The following attributions have been introduced into scientific circulation: the time frame for creating the original decorative decoration of the Red Antechamber of the Khanenko Museum has been determined, iconographic prototypes for Wilhelm Kotarbinski's frieze "Allegory of Ancient Egypt", "Allegory of the Orient Countries" have been found.

Key words: history, Khanenko Museum, monumental art, decorative art, interior, Wilhelm Kotarbinski.

Актуальність теми дослідження. Творчий спадок митця Вільгельма Котарбінського розпорошено по музеях та приватних зібраннях різних країн — Польщі, України, Білорусі, Італії, Росії, де він мешкав та працював. Комплекс полотен для Червоної вітальні музею Ханенків, де окрім цього, зберігаються також станкові роботи художника, до сьогодні досліджено не було. В той же час, цей комплекс є одним з найбільш показових як для розкриття творчого методу художника, так і яскравим прикладом тенденцій історизму у декоративному оздобленні інтер'єрів на території України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з окресленої теми дає змогу констатувати, що монументальні твори митця для музею Ханенків не досліджені. В окремих дослідженнях [2, 145; 3, 339] лише побіжно згадуються його декоративні композиції для Червоної вітальні; їх датування та сюжетні першоджерела не визначено, в результаті чого розповсюдилися умовні назви вищезначених творів, без конкретних дат.

Мета дослідження полягає у систематизації сучасних знань про монументальні твори Вільгельма Котарбінського з колекції музею Ханенків, їх мистецтвознавчому аналізі, визначенні чітких дат створення задля включення даних творів майстра до світової художньої спадщини.

Виклад основного матеріалу. Вільгельм Олександрович Котарбінський (Неборов, 1848 – Київ, 1921) [1, 177], по праву вважають українцем, адже саме в Києві його талант розквіт та здобув міжнародне визнання.

У Києві Вільгельм Котарбінський був помітною фігурою в художніх колах, не тільки створював декоративні панно для багатьох приватних особняків міста, брав участь в оздобленні Володимирського собору, але й знаходив час для станкового живопису,

численних сепій, акварелей та графіки. На запрошення Богдана Ханенка Котарбінський виконав 12 розкішних композицій з грайливими амурами та бутонами квітів на золотому тлі, які вмонтовано у стелю Червоної Вітальні. Центральне панно стелі було придбане власником маєтку Богданом Ханенком у Відні і є роботою знаменитого Ганса Макарта. Бічні композиції — пензля Котарбінського, де митець свідомо відлунує Макарту за стилем та кольором. Різьблені та орнаментовані кесони слугують рамами для полотен стелі — така декоративна стилізація була притаманна інтер'єрам епохи історизму. Ознакою ренесансної стилізації Червоної Вітальні є і смуга фризу, розміщена у верхній частині стін по периметру, а також дві декоративні композиції над дверима (так звані десюдепорти). Цю масштабну роботу і було доручено Вільгельму Котарбінському.

Над північними дверми зали «Червона вітальня» в овалі на тлі темно-синього неба зображено крилату голову з заплученими очима, підібраним волоссям, прикрашеним зверху обручем із двома червоними квітами маків — це Алегорія Сну. Прототипом композиції є давньогрецький бог сну Гіпнос (голова бога Гіпноса (Рим (?), 1-2 ст н.е., Британський музей, Лондон) [5, 94].



Іл. 1. Голова бога Гіпноса, Рим (?), 1-2 ст н.е., бронза Британський музей, Лондон



*Іл. 2. Вільгельм Котарбінський
Алегорія Сну
Десюдепорт над північними дверима
Червона Вітальня музею Ханенків*

Над південними дверима навпроти, в горизонтальному овалі, на тлі біло-рожево-вохристих хмар зображено в анфас голову Медузи Горгони з широко відкритими очима, коротким рудуватим волоссям, маленькими білими крилами по боках голови та переплетеними зміями під підборіддям — так звану Алегорію Смерті. Прототипом цього персонажу для Котарбінського послугував ще один класичний зразок — «Медуза Ронданіні» (Рим, бл. I ст. н. е., Мюнхен, Гліптотека) [4, 164].



*Іл. 3. Медуза Ронданіні
Рим, бл. I ст. н. е., мармур
Мюнхен, Гліптотека*



*Іл. 4. Вільгельм Котарбінський
Алегорія Смерті
Десюдепорт над північними дверима
Червона Вітальня музею Ханенків*

На фризі розгорнуті алегоричні зображення чотирьох цивілізацій,

хрестоматійних «колисок людства» — Єгипет, Рим, Греція, Країни Сходу.

«Алегорія країн Сходу»: в центрі композиції зображена храмова споруда із трьома порталами, що мають килеподібні арки, центральна містить окремий орнамент. Над порталами — шишкоподібні башти (три над центральним, по одній — над боковими). Центральний портал фланкують зображення трьохголових коричневих слонів із червоними цятками на лобах, обабіч бокових порталів — антропоморфні фігури у темних шатах. Від бокових порталів симетрично тягнуться в боки ясно-червоні «стрічки» (символічне зображення змія Васуки). Їх підтримують руками антропоморфні напівоголені фігури (деви та асури; по сім з кожного боку; крайні мають по десять рук) вохристо-коричневих тонів.

Предметом натхнення у випадку східної естетики для Вільгельма Котарбінського послугував комплекс Ангкор, що у сучасній Камбоджі. Нововідкриті європейцями на початку 60-х років XIX століття, комплекси індуїстських храмів стали дуже популярними об'єктами дослідження, а моделі храмів були показані на європейських виставках.

Завдяки віднайденим історичним матеріалам вдалося сформувати послідовність проникнення до культури часів Котарбінського східних мотивів. Французький дослідник Луї Делапорт, відвідавши як член експедиції 1886 року Камбоджу, зробив багато акварельних замальовок, в тому числі і з храмового комплексу Ангкор. Згодом Делапорт опублікував книгу з усіма акварелями [6, 206].

Саме ці рисунки були використані для спорудження гіпсової моделі комплексу, що вперше була представлена європейському загалу на виставці, присвяченій французьким східним колоніями у паризькому музеї Трокадеро у 1878 році [7, 1]. У моделі поєднано елементи двох споруд кхмерської архітектури комплексу Ангкор — храм Ангкор Ват та огорожа храму Пре Кхан у вигляді істот, що тримають на руках змія. Пізніше французький митець Еміль Сольді повторив гіпсовий зліпок храму у гравюрі [8, 288], популяризуючи таким чином кхмерське мистецтво. Очевидно, що Вільгельм Котарбінський користувався як прототипом для композиції фризу «Алегорії країн Сходу» або гравюрою із видання Сольді, або фотографією гіпсової моделі з каталогу виставки в Парижі. «Алегорія Давнього

Єгипту»: фриз складається з трьох окремих полотен.

У центрі композиції правої частини фризу — оплічне силуетне зображення фараона із символами влади: жезлом-ціпком «нехех» та жезлом-крюком «хека», у головному уборі, що нагадує плат-немес із символами богині-кобри Уаджит «урей» та богині-стерв'ятника Нехбет.

Права частина фризу: горизонтальна майже симетрична композиція. У центрі у світлому колі — силуетне опліччя фараона із символами влади. Ліворуч та праворуч від силуета — по три блакитні квітки лотоса у трикутних вазах. Нижче — зображення ладді (барки), краї якої завершуються зображеннями поліхромних квіток лотоса (з правого боку перед квіткою діагонально поставлене весло); трьома ж синьо-білими квітками лотоса прикрашений борт човна. В барці — саркофаг зі скарабеєм на боці. Обабіч нього — колоноподібні виступи, перед якими вертикально поставлені опахала з наверхами у формі квіток лотоса, поряд на постаментах — блакитні квіти лотоса у трикутних вазах. Центральна частина фризу «Алегорія Давнього Єгипту»: багатофігурна сцена в інтер'єрі колонного залу. У центрі на червоному п'єдесталі зображені у фас фараон на троні та двоє сфінксів обабіч нього. Фараон вбраний у темно-червоні шати, на його плечах світла накидка із застібною на грудях, на голові — плат-немес, за головою на стіні — зображення жовтого сонячного диска з розкинутими стилізованими крилами. Сфінкси, з тілами сіруватого кольору, — у платах-немесах, з невеличкими борідками, із широкими золотавими прикрасами на шиях. Ліворуч та праворуч, на тлі рядів колон із папірусоподібними капітелями, — симетричні групи (по 9 з кожного боку) жінок з арфами, зображених у профіль, у світлих платах та темних спідницях із червоними «фартухами».

У цій композиції художника надихнув храм бога Гора в Едфу, Єгипет. Там Гора зображували у вигляді крилатого диска та сокола [9, 183]. Ці елементи ми бачимо і на фризі Котарбінського. У процесійній залі храму Гора, яку зобразив художник у центрі композиції, всі 12 колон мають характерні рельєфні орнаментальні трикутники на підніжжі. Прообразом човна, зображеного Котарбінським у лівій частині фризу, є так званий сонячний човен (символ бога Гора та його подорожей по Нілу), що знаходиться у алтарній кімнаті того самого храму.

Стилістика мистецтва модерну, сповідувана Вільгельмом Котарбінським, тяжіла до лаконічного за кольором та чіткого за формою єгипетського мистецтва. Єгипетські мотиви стали особливо популярними після розшифрування давніх письмен та інших досягнень єгиптології кінця XIX ст. Художники епохи модерну черпали натхнення у щойно відкритих настінних розписах і артефактах, які надходили до музеїв Німеччини, Франції, Італії та Росії. Чи не найвідданішим прихильником нового тренду став Вільгельм Котарбінський.

Котарбінський рідко позначав датами власні твори. В архівах музею Ханенків немає конкретної вказівки на час створення декору інтер'єру «Червоної вітальні». Для того, щоб окреслити дати створення полотен, ми спиралися на дослідження польського знавця творчості Котарбінського Марчіна Гоха [2, 142]. Завдяки цим матеріалам вдалося конкретизувати рамки декорування «Червоної вітальні» періодом, коли у митця після оселення в Києві з'являються приватні замовлення — це 1890-і роки.

Існує світлина [10] із частиною живописного фризу Котарбінського, яка, судячи з карбування та печатки на звороті, зроблена відомим винахідником першої фотокамери трьохколірної зйомки Едуардом Козловським. За цю світлину автор у 1891 році отримав медаль на Міжнародній фотографічній виставці у Парижі. А вже у виданні 1894 року [11] ми зустрічаємо репродуковані три фризи Вільгельма Котарбінського з «Червоної Вітальні». Спираючись на знайдені артефакти можемо датувати композиції Котарбінського для Червоної вітальні Ханенків періодом 1891–94 рр.

Наукова новизна роботи полягає у поглибленому мистецтвознавчому аналізі та датуванні монументальних творів Вільгельма Котарбінського з колекції музею Ханенків. Розглядається специфіка художнього методу живописця на прикладі його робіт для Червоної вітальні музею Ханенків. Викладені у статті відомості побіжно позначають часові рамки створення усього декоративного оздоблення музею.

Висновки: у статті зібрано, систематизовано та викладено світовий та український науковий досвід вивчення художньої спадщини Вільгельма Котарбінського. До наукового обігу внесені наступні атрибуції: визначено часові рамки

створення оригінального декоративного оздоблення Червоної Вітальні музею Ханенків, віднайдено іконографічні прототиби до фризів «Алегорія Давнього Єгипту» та «Алегорія країн Сходу».

Література

1. Wiercińska J., Melbechowska-Luty A., Wilhelm Kotarbiński, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających; malarze, rzeźbiarze, graficy, red. J. Maurin-Białostocka I J. Derwojed, t. IV, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1986. 469 p.
2. Goch M. Spuścizna artystyczna Wilhelma Kotarbińskiego w zbiorach muzeów Kijowa. W: W. Walczak, K. Łopatecki (red.): Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej. Białystok, 2010. 11 p.
3. Дроботюк М. Вільгельм Олександрович Котарбінський (1849–1921). «Художня культура. Актуальні проблеми: Науковий вісник». К.: Хімджест, 2010 (7). 13 с.
4. Brunn H. Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München. München, 1887. 68 p.
5. Walters, H. Select Bronzes, Greek, Roman, And Etruscan, in the Departments of Antiquities London: 1915. 73 plates.
6. Delaporte L. Voyage au Cambodge. L'architecture Khmer. – Paris: Delagrave, 1880. 462 p.
7. Musée Guimet (Paris, France): Exposition temporaire au Musée Guimet. 27 mai-31 juillet 1908. Catalogue. – Paris: E. Leroux, 1908. 130 p.
8. Soldi E. Les arts méconnus. Les nouveaux musées du Trocadéro. – Paris: Ernest Leroux, 1881. 531 p.
9. Энциклопедический словарь. Т. LX: Шуйское – Электровозбудимость / Издатели: Брокгауз Ф., Ефрон И.; Под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. СПб.: Типография Акц. Общ. Брокгауз–Ефрон, 1904. 487 с.
10. Київська приватна колекція. Фото люб'язно надано Дарією Добрян
11. Tygodnik Ilustrowany. Freski Wilhelma Kotarbińskiego. Muzeum Narodowe w Krakowie. 1894 (1).

References

1. Wiercińska J. (1986). Dictionary of Polish and foreign artists active in Poland; painters, sculptors, graphic designers. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź [in Polish].
2. Goch M. (2010). The artistic legacy of Wilhelm Kotarbiński in the collections of museums in Kiev. Białystok [in Polish].
3. Drobotyuk M. (2010). Wilhelm Alexandrovich Kotarbinski. Kyiv: Himgzhest [in Ukrainian].
4. Brunn H. (1887). Description of King Ludwig I's Glyptothek in Munich. Munich [in English].
5. Walters, H. (1915). Select Bronzes, Greek, Roman, And Etruscan, in the Departments of Antiquities. London [in English].
6. Delaporte L. (1880). Travel to Cambodia. Khmer architecture. Paris [in French].
7. Catalog Guimet Museum (Paris, France) (1908). Temporary exhibition at the Guimet Museum. Paris: E. Leroux [in French].
8. Soldi E. (1881). The little-known arts - the new museums of the Trocadéro. Paris [in French].
9. Encyclopedic Dictionary (1904). Publishers: Brockhaus F., Efron I. Saint Petersburg: Brockhaus-Efron Printing House [in Russian].
10. Kyiv private collection. Photo courtesy by Daria Dobrian.
11. Illustrated Weekly (1894). Frescoes by Wilhelm Kotarbiński. National Museum in Krakow [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 15.03.2021
Отримано після доопрацювання 12.04.2021
Прийнято до друку 16.04.2021*

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 008:316.7 (477)

Цитування:

Головач Н. М. Потенціал культурних послуг в сучасних умовах розвитку українського суспільства. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 210-215.

Golovach N. (2021). The potential of cultural services in modern conditions of Ukrainian society development. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 210-215 [in Ukrainian].

*Головач Наталія Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8931-4302>
natagol@i.ua

**ПОТЕНЦІАЛ КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ
У СУЧАСНИХ УМОВАХ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА**

Метою статті є дослідження потенціалу культурних послуг в нових соціально-економічних умовах та в контексті реформи децентралізації українського суспільства. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні таких методів, як порівняльний аналіз та синтез для характеристики культурних послуг як в Україні, так і за кордоном; філософсько-логічний для розкриття сучасного потенціалу культурних послуг у нових соціально-економічних умовах. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що було проаналізовано проблеми інноваційного розвитку України, зокрема за технологічними укладами, та з'ясована роль культури, креативних індустрій і потенціалу культурних послуг у розвитку сучасного суспільства. **Висновки.** На сучасному етапі актуалізуються проблеми інноваційного розвитку України саме за технологічними укладами. Своєю чергою, в епоху глобалізації культура стає «рятівним кругом», який здатний вивести суспільство з економічного та соціального застою, а креативні індустрії сприяють створенню нових інноваційних ринків. Нині розвиток креативних індустрій є важливим завданням для багатьох країн, а креативність стає ключовим моментом для суспільства, заснованого на знаннях та ефективній економіці, так як значно сприяє розвитку різних сфер життя та країни в цілому. Між тим, в Україні реформа децентралізації розкриває для громад великі перспективи розвитку, оскільки більшість малих міст володіють значним туристично-рекреаційним, культурно-історичним і природним потенціалом, а тому є потреба у розробці власної стратегії розвитку в нових соціально-економічних умовах. Також реформа децентралізації посприяла ревіталізації об'єктів первинної культурної (клубної) інфраструктури, зокрема в культурні хаби, що сприяє створенню високоякісних культурних товарів та послуг для задоволення культурних потреб громади. Нині Україна має цікаві приклади перетворення колишніх промислових об'єктів на креативні хаби серед яких «Арт-завод Платформа», «UNIT.City», «Арт-завод «Механіка», «Lem Station» та «!FESTrepublic» тощо. Втім в українському суспільстві так і залишається не вирішене питання щодо обговорення та затвердження «мінімального культурного кошика», що посприяє формуванню єдиного інформаційно-культурного простору і забезпечить гарантії для населення в питанні отримання культурних послуг та рівного доступу до них.

Ключові слова: культура, креативність, креативні індустрії, культурні послуги, інноваційні технології, інноваційний розвиток, модернізація культури.

Golovach Nataliya, Ph.D (Philosophy), Associated Professor of the art management and event-technologies, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The potential of cultural services in modern conditions of Ukrainian society development

The purpose of the article is to study the potential of cultural services in the new socio-economic conditions and in the context of the decentralization reform of Ukrainian society. **The methodology** is to apply such methods as comparative analysis and synthesis to characterize cultural services both in Ukraine and abroad; philosophical and logical to reveal the modern potential of cultural services in the new socio-economic conditions. **The scientific novelty** of the work is that the problems of innovative development of Ukraine, in particular in terms of technological systems, were analyzed and the role of culture, creative industries and cultural services in the development of modern society was clarified. **Conclusions.** At the present stage, the problems of innovative development of Ukraine are actualized

precisely by technological methods. In turn, in the era of globalization, culture is becoming a «lifeline» that can bring society out of economic and social stagnation, and creative industries contribute to the creation of new innovative markets. Today, the development of creative industries is an important task for many countries, and creativity is a key point for a society based on knowledge and an efficient economy, as it significantly contributes to the development of various spheres of life and the country as a whole. In Ukraine, decentralization reform opens up great prospects for development for communities, as most small towns have significant tourist, recreational, cultural, historical and natural potential, and therefore there is a need to develop their own development strategy in the new socio-economic conditions. Meanwhile, the decentralization reform has contributed to the revitalization of primary cultural (club) infrastructure, including cultural hubs, which contributes to the creation of high-quality cultural goods and services to meet the cultural needs of the community. Ukraine also already has interesting examples of transforming former factories into creative hubs, including «Art Factory Platform», «UNIT.City», «Art Factory Mechanics», «Lem Station» and «!FESTrepublic» etc. However, in Ukrainian society the issue of discussing and approving a «minimum cultural basket» remains unresolved, which will contribute to the formation of single information and cultural space and provide guarantees for the population in obtaining cultural services and equal access to them.

Key words: culture, creativity, creative industries, cultural services, innovative technologies, innovative development, modernization of culture.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що з кінця XX століття у світі роль культури починає розглядатися як креативна складова розвитку економічного сектору, що передбачає отримання конкретного прибутку та залучення коштів. У свою чергу, поняття «культура» починає розглядатися як ресурс змін якості та покращення життя населення. Відповідно актуальності починають набувати інноваційні технології та креативні ідеї, зокрема зі створення нових видів культурних продуктів та послуг, що сприяє економічному зростанню.

Аналіз досліджень і публікацій. Останнім часом науковці особливу увагу приділяють дослідженням трансформаційних процесів в культурі, розвитку культурних та креативних індустрій, зокрема праці О. Бойко, А. Герасимової, О. Копієвської та ін. Втім, сучасне суспільство досить динамічне, а тому є потреба у більш ґрунтовному дослідженні розвитку культурних процесів на сучасному етапі, розгляду процесу надання культурних послуг та їх потенціалу.

Метою статті є дослідження потенціалу культурних послуг в нових соціально-економічних умовах та в контексті реформи децентралізації українського суспільства.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку суспільні перетворення актуалізують пошуки засобів та технологій, що забезпечують орієнтацію людини в сучасному світі. Відповідно проблеми інноваційного розвитку України саме за технологічними укладами турбують багатьох вчених, які приділяють їм особливу увагу. Наприклад, на думку Ю. Федотової, на сьогодні в Україні переважно розвинуті III та IV технологічні уклади, а їх сумарна питома

вага складає 95%, втім на V технологічний уклад лише 5%, а VI який стосується нанотехнологій, взагалі відсутній. Відповідно виникає потреба чіткого визначення напрямків інноваційного розвитку, і які саме технологічні уклади мають розвиватися в Україні [9, 123].

А тому вчені економісти пропонують три шляхи подальшого розвитку України. Перший шлях стратегічного розвитку технологічних укладів передбачає випереджаючий перехід до технологій сьомого технологічного укладу. Наприклад, Ю. Федотова вважає, що Україна може та має формувати вже сьогодні фундамент для переходу до сьомого технологічного укладу, так як прогнозується, що людська свідомість стане такою самою продуктивною силою, якою у свій час стала наука, а такі технології називають когнітивними [9, 124].

Другий шлях стратегічного розвитку технологічних укладів передбачає перевагу розвитку сфери послуг та інформаційних технологій, тобто пріоритетний розвиток шостого технологічного укладу. Науковці вважають за необхідне зосередитися на інтенсивному розвитку саме сфери послуг, тобто нематеріальному виробництві.

Третій шлях стратегічного розвитку технологічних укладів передбачає послідовний інноваційний розвиток, відповідно на сучасному етапі слід розширювати технології п'ятого технологічного укладу. Україна має розвивати потужну промислову базу, так як тільки тоді можна ефективно використовувати інформаційні технології. Передумовою розвитку сфери послуг є успішно працюючі промисловість, сільське господарство та будівництво, а також високі доходи населення, яких вона повинна обслуговувати [9, 125].

Україна відстає від розвинутих країн на цілу технологічну епоху, а тому найбільш прийнятним для України, на думку Ю. Федотової, шлях поступового зростання, а саме розвиток на сучасному етапі п'ятого технологічного укладу [9, 126].

Проте слід враховувати і дослідження, які показують, що культура у вигляді ціннісних установок, переконань здійснює значний вплив на соціально-економічний розвиток країн. В епоху глобалізації культура стає «рятівним колом», яке здатне вивести суспільство з економічного та соціального застою [1,7].

Втім, на думку Є. Нищука, то із здобуттям незалежності Україна зіткнулась з величезними труднощами та проблемами в культурній політиці. Країна опинилась в ціннісній дезорієнтації суспільства, яке до сьогодні має переважно радянську інституційну інфраструктуру, корупцію, що отруює суспільство, та нестабільні економічні умови, а погіршення ситуації відбувається завдяки наявних етнічних, лінгвістичних, територіальних та демографічних проблем, зокрема відсутності єдиного культурного простору із рівним доступом до мистецьких надбань та культурних послуг [7].

Також домінуючий вплив «єдиної глобальної культурної системи», на думку Р. Байтасової, вносить, як правило, значні зміни в спосіб життя і поведінку населення тих країн, які стають об'єктом цього впливу, відповідно спостерігається навіть наростання соціальної напруженості в цих країнах як результат прозахідної культурної політики, яка призводить до ігнорування власної національно-культурної ідентичності [2, 17].

Як наслідок, сучасна вітчизняна реальність, на думку О. Копієвської, характеризується рядом проблемних питань, які спричинили певне зниження споживчої вартості вітчизняних культурних товарів і послуг [4, 207].

А тому ще в Плані пріоритетних дій уряду на 2017 рік містилось положення про розробку «культурного кошика», затвердження якого сприяло б забезпеченню соціальних гарантій населення України на отримання і рівний доступ до базового набору культурних послуг на безоплатній основі. Тобто Кабінет Міністрів ще у 2017 році узяв на себе зобов'язання затвердити «мінімальний культурний кошик» українця, а питання культурного мінімуму для України частково обумовлене і споживчим кошиком, який уряд

востаннє переглядав у жовтні 2016 року. Згідно з ним, щороку українці повинні мати можливість купувати півдюжини книг, а також шість разів за рік відвідати заклади культури, а саме кінотеатри, музеї, клуби, зоопарки, філармонії.

Також в рамках децентралізації Міністерство культури та інформаційної політики України свого часу перейнялося тим, щоб на рівні громад українці отримували професійні послуги в закладах культури, а саме бібліотеках, музеях, театрах. Відповідно головними напрямками стали:

- театри – оновити репертуари українських театрів;
- бібліотеки – зберегти бібліотеки на місцях;
- художня освіта – збереження художніх та музичних шкіл.

Було заплановано до липня 2017 року затвердити «кошик» мінімальних культурних потреб, тобто кошик встановить мінімум культурних послуг, який українцям у будь-якому випадку буде надаватися [3].

Проте експерти засумнівалися в життєздатності ініціативи Міністерства культури. А тому у липні 2019 році Міністерство культури України проводило опитування громадської думки щодо вивчення побажань населення стосовно змісту мінімального стандарту забезпечення громадян культурними послугами. Відповідно в ході підготовки проекту постанови з 8 липня по 22 липня 2019 року з використанням Google-форми було запущено онлайн-опитування громадської думки щодо сутності культурних прав людини, бажаного змісту мінімальних стандартів забезпечення громадян культурними послугами та доцільності його впровадження [6].

Між тим, на сучасному етапі розвитку суспільства світова спільнота вважає, що за креативними індустріями є майбутнє, оскільки сприяють створенню нових інноваційних ринків. Наприклад, С. Фоменко зазначила, що в середньостроковому плані пріоритетних дій Уряду України до 2020 року культура розглядалася саме в контексті сталого економічного розвитку, що неможливо без розвитку людського капіталу, на примноження якого культура має прямий вплив [5].

Також С. Фоменко навела окремі приклади консолідації зусиль окремих міністерств у контексті розвитку креативних індустрій, а саме:

– співпраця з Міністерством освіти і науки у розвитку мистецької освіти, яка передбачала набуття навичок, які згодом формуватимуть як висококваліфікованих фахівців у галузі культури, так і аудиторію, яка зможе оцінити культурну, економічну складову розвитку;

– співпраця з Міністерством економічного розвитку і торгівлі, яка спрямована на визначення ролі креативності в Експортній стратегії на 2017-2021 роки;

– співпраця з Міністерством фінансів передбачала перехід на трирічне бюджетування, що дало змогу Міністерству культури більш ефективно підтримувати культурні ініціативи, сприяти підвищенню конкуренції та якості послуг, що надаються в галузі;

– співпраця з Міністерством регіонального розвитку спрямована на ревіталізацію об'єктів первинної культурної (клубної) інфраструктури [5].

І хоча більшість малих міст України характеризуються низьким рівнем соціально-економічного розвитку, є депресивними, з низьким рівнем ділової активності, проте володіють значним туристично-рекреаційним, культурно-історичним і природним потенціалом, відповідно першочерговим завданням стає розробка власної стратегії розвитку в нових соціально-економічних умовах. Наприклад, по всьому світі є дієві приклади міст, які за основу свого розвитку взяли культурний ресурс. Відоме портове місто Більбао, яке інвестувало в мистецтво, тим самим стало процвітаючим фінансовим і туристичним центром, а його досвід вивчають архітектори і містобудівники в усьому світі.

У рамках реформи децентралізації виникла можливість ревіталізації об'єктів первинної культурної (клубної) інфраструктури. Відповідно, в громадах виникла потреба у створенні єдиного освітнього та культурно-спортивного простору, тим самим, формат «Народного дому», «Будинку культури», «клубу» як культурного хабу, повинен бути вбудований у освітній простір та інфраструктуру громади, що сприятиме відродженню та вкоріненню культурних цінностей, традицій, задоволенню культурних потреб громади [8].

Наприклад, нині ОТГ намагаються створити інтерактивні публічні простори нового покоління, тим самим перетворюючи старі сільські клуби з бібліотеками на сучасні центри мультимедійних послуг, відповідно

розробляють проекти для отримання грантів на їх реалізацію.

Як правило, ревіталізація означає перетворення неефективних виробничих будівель у об'єкти культури. Наприклад, в Європі та США мода на ревіталізацію почалася в 90-х роках, втім ця тенденція в Україну прийшла не так давно і все ще є справою рук іноземців чи виключно сміливих бізнесменів.

Цікавими прикладами перетворення колишніх заводів на креативні хаби є «Арт-завод Платформа», «UNIT.City», «Арт-завод «Механіка», «Lem Station» та «!FESTrepublic».

«Арт-завод Платформа» виник на території Дарницького шовкового комбінату, нині там проводяться музичні та гастрономічні фестивалі, благодійні акції, також є зони для коворкінгу та творчих майстерень. Плани на майбутнє включають облаштування бізнес-центру, такого як офіс «Google» та відкриття закладів альтернативного розвитку для дітей.

Свого часу ізраїльтянин Офер Керцнер зрозумів, що на цій ділянці може бути побудований новий Хрещатик. І хоча це околиці Києва, проте у перший рік, а саме у 2014 році, «Арт-завод Платформа» відвідало близько 100 тис. осіб, а у 2015 році вже 950 тис. [10].

Натомість «UNIT.City» виник на території Київського мотоциклетного заводу, основною метою якого було об'єднання освітніх, бізнесових, культурних, медичних, спортивних та розважальних об'єктів в одному місці. В основу було покладено ідею шеренгу, яка передбачає, що всі компанії-резиденти містечка мають доступ до цехів та лабораторій одне одного, а не просто існують по сусідству. На території парку функціонує безкоштовна школа програмування «UNIT Factor». Перші об'єкти, серед яких «UNIT Factory», бізнес-кампус, кафе та спортивний зал, були реконструйовані з будівель старого мотозаводу.

Також було засновано міжнародну премію «UNIT.CityArtPrize», конкурсним завданням якої стало перетворення 60-метрової промислової труби в центрі парку в яскравий та функціональний арт-об'єкт. У конкурсі взяли участь 158 учасників з десяти країн світу, втім вибрали проект лондонського художника Себастьяна Кайте, за задумом якого, труба стане маяком, а її прорізатиме потужний промінь світла, який буде видно майже з будь-якої точки Києва. Також в планах є ефективно облаштування ділянки

площею 25 га, на якій будуть коворкінг, дослідницькі центри і навіть житловий мікрорайон з розвинутою інфраструктурою [10].

У свою чергу, «Арт-завод «Механіка»» виник на території колишнього Харківського паровозобудівного заводу та став місцем проведення місцевих музичних, гастрономічних та мистецьких фестивалів, а команда прагне перетворити колишній завод на своєрідний центр міської культури. Також планується облаштувати творчий коворкінг, лекторій та навчальні студії.

Директорка з розвитку та PR арт-заводу «Механіка» Ю. Ліпакова зазначає, що в нашій країні мистецтво не цінується так, як за кордоном. Наприклад, сектор креативної індустрії у Великобританії зараз переживає економічний бум, але в Україні уряд потрібно постійно переконувати у необхідності постійної підтримки культури [10].

«Lem Station» зародився на території трамвайного депо у Львові, де розміщуються коворкінги, студентські кампуси, арт-майданчики, майстерні, пошта, амфітеатр, екопарк, центр розвитку дітей тощо, а керівники проекту намагаються створити у туристичному старому Львові зону розвитку креативної економіки, винахідництва та творчості.

У липні 2017 року львівська мерія оголосила інвестиційний конкурс на ревіталізацію старого депо, а єдиним учасником та переможцем стало ТОВ «Лем Стейшн». Ще до початку конкурсу компанія значно модернізувала середній ангар депо, бажаючи продемонструвати, як можна переходити від розмови до справи та успішно провела низку заходів, а саме інструментальний концерт «LvivMozArt», третій національний етап кубка України з дрон-рейсингу тощо.

«!FESTrepublic» виникла на території львівського заводу «Галичскло» і стала креативним простором, який поєднує в собі event-приміщення, навчальні студії, кафе, нічний клуб, дитячий садок, а також є офісом Холдингу емоцій «!FEST», мережі креативних проєктів та ресторанів, серед яких «Криївка», «Львівська майстерня шоколаду», «Кава шахта».

Існують і інші приклади, втім, вище розглянуті приклади показують, як культурний розвиток впливає на економічний.

Висновки. На сучасному етапі актуалізуються проблеми інноваційного

розвитку України саме за технологічними укладами. У свою чергу, в епоху глобалізації культура стає «рятивним колом», яке здатне вивести суспільство з економічного та соціального застою, а креативні індустрії сприяють створенню нових інноваційних ринків. Нині розвиток креативних індустрій є важливим завданням для багатьох країн, а креативність є ключовим моментом для суспільства, заснованого на знаннях та ефективній економіці, так як значно сприяє розвитку різних сфер життя та країни в цілому.

Між тим, в Україні реформа децентралізації розкриває для громад великі перспективи розвитку, так як більшість малих міст володіють значним туристично-рекреаційним, культурно-історичним і природним потенціалом, а тому є потреба у розробці власної стратегії розвитку в нових соціально-економічних умовах. Також реформа децентралізації посприяла ревіталізації об'єктів первинної культурної (клубної) інфраструктури, зокрема в культурні хаби, що сприяє створенню високоякісних культурних товарів та послуг для задоволення культурних потреб громади. Нині Україна має цікаві приклади перетворення колишніх промислових об'єктів на креативні хаби серед яких «Арт-завод Платформа», «UNIT.City», «Арт-завод «Механіка», «Lem Station» та «!FESTrepublic» тощо.

Втім в українському суспільстві так і залишається не вирішене питання щодо обговорення та затвердження «мінімального культурного кошика», що посприяє формуванню єдиного інформаційно-культурного простору і забезпечить гарантії для населення в питанні отримання культурних послуг та рівного доступу до них.

Література

1. Бойко О. Культурні практики як чинник зростання регіонів // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 7-8.
2. Байтасов Р.Р. Менеджмент в сфере культуры: от теории к практике. Культурная спадчына, менеджмент, маркетинг. Их роля ў развіцці музея: матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 1 снежня 2009 г.). Нацыянальная бібліятэка Беларусі. Мінск, 2010. С. 15-24.
3. Герасимова, А. Культурний менеджмент: хто виживе? Зеркало недели. 2017. № 46. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/kulturniy-menedzhment-hto->

vizhive-262054_.html (дата звернення: жовтень 2020).

4. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. К. : НАКККиМ, 2014. 296 с.

5. Міжнародний форум «Креативна Україна» запропонував дороговкази для креативних та культурних індустрій в Україні. 2017. URL : <https://www.kmu.gov.ua/news/250363321> (дата звернення: грудень 2019).

6. Мінкульт через Інтернет опитує людей щодо мінімального культурного кошика. 2019. URL: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1814255-minkult-cherez-internet-opituye-lyudey-schodo-minimalnogo-kulturnogo-koshika> (дата звернення: жовтень 2020).

7. Нищук Є. Культура України – основа ціннісного та економічного фундаменту держави. 2017. URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=245188083 (дата звернення: серпень 2019).

8. Про культурні та креативні індустрії говорили на форумі в м. Київ. 2017. URL : <https://zdbun.gov.ua/pro-kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-govoryly-na-forumi-v-m-kyiv/> (дата звернення: лютий 2020).

9. Федотова Ю. Перспективи інноваційного розвитку України: технологічні уклади // Вісник Хмельницького національного університету. 2016, № 1. С.123-126.

10. Як колишні заводи перетворюють на креативні хаби. URL : <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/from-machines-to-idea> (дата звернення: грудень 2019).

References

1. Boyko, O. (2019). Cultural practices as a factor of growth of regions. Cultural and artistic studies of the XXI century. Kyiv: NAKKKiM, 2019 [in Ukrainian].

2. Baitasov, R. R. (2010). Management in the field of culture: from theory to practice. Cultural heritage, management, marketing. Their role in the development of the museum: Proceedings Scientific-practical conference (pp. 15-24). Minsk: National Library of Belarus [in Belarus].

3. Gerasymova, A. (2017). Cultural management: who will survive? Zerkalo nedeli. № 46. Retrieved from: https://zn.ua/ukr/ART/kulturniy-menedzhment-hto-vizhive-262054_.html [in Ukrainian].

4. Kopievska, O. (2014). Transformation processes in the culture of modern Ukraine: monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

5. International Forum "Creative Ukraine" offered guidelines for creative and cultural industries in Ukraine (2017). Retrieved from: <https://www.kmu.gov.ua/news/250363321> [in Ukrainian].

6. The Ministry of Culture surveys people on the Internet about the minimum cultural basket (2019). Retrieved from: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1814255-minkult-cherez-internet-opituye-lyudey-schodo-minimalnogo-kulturnogo-koshika> [in Ukrainian].

7. Nyschuk, E. Culture of Ukraine - the basis of value and economic foundation of the state (2017). Retrieved from: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=245188083 [in Ukrainian].

8. Cultural and creative industries were discussed at a forum in Kyiv (2017). Retrieved from: <https://zdbun.gov.ua/pro-kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-govoryly-na-forumi-v-m-kyiv/> [in Ukrainian].

9. Fedotova, Iu. (2016). Prospects for innovative development of Ukraine: technological systems. Bulletin of Khmelnytsky National University. 1, 123-126 [in Ukrainian].

10. How former factories are transformed into creative hubs. Retrieved from: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/from-machines-to-idea> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2021
Отримано після доопрацювання 18.03.2021
Прийнято до друку 22. 03.2021

УДК 334.025

Цитування:

Пашкевич М. Ю. Подієві практики як ефективний інструмент паблік рилейшнз. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 216-222.

Pashkevych M. (2021). Event practices as an effective tool of public relations. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 216-222 [in Ukrainian].

Пашкевич Марина Юхимівна,

кандидат культурології,

старший викладач кафедри

івент-менеджменту та індустрії дозвілля

Київського національного університету

культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-002-4573-9429>

marinizm@ukr.net

ПОДІЄВІ ПРАКТИКИ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПАБЛІК РИЛЕЙШНЗ

Мета роботи: звернення до аналізу подієвих практик як ефективного інструменту паблік рилейшнз для концептуального осмислення його ціннісного потенціалу, який виражається у комунікації, контактах, у гармонії людини з навколишнім світом. **Методологія:** базується на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методах пізнання, зокрема аналітичному, методу синтезу, методу узагальнення, що дають змогу дослідити подієві практики як ефективний засіб соціальної комунікації. **Наукова новизна:** наразі бракує наукового аналізу ключової ролі вітчизняних подієвих практик у загальній системі паблік рилейшнз. **Наукова новизна** роботи полягає в теоретичному узагальненні проблеми та визначенні категоріальних тверджень, пов'язаних з темою дослідження. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження доведено потребу формувати нову українську культуру самореалізації індивідів, яка зумовлена принципово новими модифікаціями соціально-культурних інститутів, серед яких важливу роль відіграють новітні подієві практики, що використовуються у сучасних паблік рилейшнз. Вплив методів паблік рилейшнз може бути як негативним, так і позитивним. Характер та функціональне призначення цих методів залежить у цілому від тих, хто керує та володіє технологією та їх практичною реалізацією. В результаті роль одних PR - технологій у соціумі, у більшій мірі, визначається нами як маніпуляція свідомістю громадян, роль інших – як просвітництво. У зв'язку зі значним загальноцивілізаційним, технічним та технологічним поступом, у тому числі розвитком ЗМІ, на світових та українських теренах трансформації івент-технологій прискорилися. Подієві практики формують громадську думку у різних культурних сферах та сприяють позитивним змінам у масовій свідомості. Перехід суттєвої складової структури подієвих практик у віртуалізований простір становитиме сутність культури майбутнього. З розвитком візуальних технологій івенти набули нових функцій – вони стали інструментом політичної та ідеологічної боротьби, зброєю бунту, формою шоку, що є ефективним інструментом сучасних паблік рилейшнз. Ця тенденція, відповідно, підвищує роль подієвих практик у культурному процесі і загалом у суспільному житті, стимулює зацікавленість науковців у їх подальшому дослідженні.

Ключові слова: івент, паблік рилейшнз, подія, комунікація, подієві практики.

Pashkevych Maryna, candidate of cultural studies, senior lecturer of the Department of Event Management and Leisure Industry of the Kiev National University of Culture and Arts

Event practices as an effective tool of public relations

Purpose of the article is to turn to the analysis of event practices as an effective tool of public relations for the conceptual understanding of its value potential, which is expressed in communication, contacts, in the harmony of man with the world around him. **Methodology** is based on the application of general scientific and special methods of cognition, including methods of generalization, synthesis, and analytics, which allow studying event practices as an effective means of social communication. **Scientific novelty.** Currently, there is a lack of scientific analysis of the key role of domestic event practices in the general system of public relations. The scientific novelty of the work lies in the theoretical generalization of the problem and the definition of categorical statements related to the research topic. **Conclusions.** As a result of the research, the need to form a new Ukrainian culture of self-realization of individuals, which is due to fundamentally new modifications of socio-cultural institutions, among which the latest event practices used in modern public relations. The impact of PR-methods can be both negative and positive. The nature and functional purpose of these methods depends in general on those who manage and own the technology and their practical implementation. As a result, the role of some PR - technologies in society, to a greater extent, is defined by us as the manipulation of the consciousness of citizens, the role of others - as enlightenment. Due to significant civilizational, technical and technological progress, including the development of the media, the transformation of event

technologies in the world and Ukraine has accelerated. Event practices shape public opinion in various cultural spheres and promote positive changes in the mass consciousness. The transition of an essential component of the structure of event practices into a virtualized space will be the essence of the culture of the future. With the development of visual technology, events have acquired new functions - they have become an instrument of political and ideological struggle, a weapon of rebellion, a form of shock, which is an effective tool of modern public relations. This trend, accordingly, increases the role of event practices in the cultural process and in general in public life, stimulates the interest of scientists in their further research.

Key words: event, public relations (PR), event, communication, event practices.

Актуальність теми дослідження. Події практики, які використовуються в системі паблік рилейшнз, є інструментом ефективності процесу комунікації, налагодження рівноправних відносин між соціальними суб'єктами матеріальної та духовної сфер суспільства. Обрана для дослідження проблема набуває особливої актуальності у зв'язку з тим, що наразі активно впроваджуються інтерактивні, емоційно-видовищні форми в соціально-культурні практики, сприяючи розвитку міжкультурних комунікацій. Водночас триває зниження інтересу до культурної спадщини, переважання «кліповості», інтерактивності, а відповідно, – егоїзму сприйняття масового глядача, на якого тиснуть споживацькі стандарти масової культури. Саме публічні комунікації націлені на передачу інформації, яка стосується громадського інтересу, з одночасним наданням їй публічного статусу. Отже, паблік рилейшнз – це діяльність, яка здійснюється через публічну комунікацію. Подієві практики в загальній системі паблік рилейшнз – це форма публічних комунікацій, які використовують організацію подій, для донесення певної інформації, для корекції сталих стереотипів, для закріплення нових PR- повідомлень.

Аналіз досліджень і публікацій. Авторами досліджень, присвячених технології формування іміджу при використанні подієвих практик є: Ю. Бічун, Б. Борисов, І. Вікентьєв, К. Вроцлав, В. Карп, О. Назимко, М. Сондер, Б. Шмідт, М. Шишкіна, О. Шумович, а також вітчизняні автори: Ю. Азарова, Л. Зеленська, В. Пекарь, М. Поплавський, Г. Почепцов, Т. Приймак, А. Ротовський, В. Романюк, Н. Скларська.

Мета роботи: звернення до аналізу подієвих практик як ефективного інструменту паблік рилейшнз для концептуального осмислення його ціннісного потенціалу, який виражається у комунікації, контактах, у гармонії людини з навколишнім світом. Дослідження ключової ролі організації спеціальних подій в загальній системі комунікаційних процесів.

Виклад основного матеріалу. Наразі маємо визнати факт, що подієві практики широко використовуються в сучасних соціальних комунікаціях. Без них складно уявити будь-які види суспільної діяльності: політичні, бізнесові, культурні. Подієві практики виконують низку необхідних функцій: художньо-естетичну, комунікативну, і навіть економічну. Починаючи з 90-их років ХХ століття, розвивається окрема галузь, яка використовує подієві практики і отримує назву івент-менеджмент. Цей вид діяльності базується на теоретичних та практичних основах суміжних дисциплін: культурологія, режисура масових свят, паблік рилейшнз, психологія, соціологія, менеджмент. У вітчизняних та в більшості закордонних посібниках по маркетингу події неможливо знайти чіткого трактування терміну «івент». Використання саме цього терміну в українському бізнес-лексиконі пов'язане із запозиченням принципів роботи у цій галузі від західних аналогів і є таким, що відноситься до групи так званих варваризмів. В англійській мові – звідки, власне, і походить це поняття – існує словосполучення «event management», «event marketing» та «special event» (слово «event» дослівно перекладається як «подія, випадок»). Запозиченою з англійської мови є мовна конструкція паблік рилейшнз. Як зазначає дослідниця М. Шишкіна, у вітчизняній літературі, присвяченій теорії та практиці громадських зв'язків, на сьогодні нараховується приблизно дванадцять вербальних конструкцій, які позначають цей феномен: «public relation», public relation, Public Relation, «PR», PR, «паблік рилейшнз», паблік рилейшнз, «ПР», ПР, Пі-Ар, громадські зв'язки, зв'язки з громадськістю. «В сучасній науці та практиці є виправданим збереження латинського PR в якості скороченого варіанту позначення відповідного виду діяльності. При цьому зберігається фонетична форма Пі-Ар» [8,11]. Отже, запропонована схема в досліджуваній сфері термінів, яка може бути розглянута як синонімічний ряд для сучасної української мови, може мати такий вигляд:

зв'язки з громадськістю = паблік рилейшнз = PR.

Б. Борисов у своїх дослідженнях називає паблік рилейшнз видовищним видом комунікацій доходить висновку, що наприкінці XX століття саме видовища є проявом емоційного життя суспільства і як явище масової культури переживають справжній бум. Екранна, сценічна, драматургічна, режисерська майстерність та моделювання PR-акцій мають загальні риси. До багатьох з них абсолютно доречно застосовувати зміст та функції таких термінів, як сценарій, режисерська експлікація, герой, характерний персонаж, мізансцена, акторська майстерність, репліка, діалог, реприза і таке інше. Автор вважає, що психологічні ресурси сучасної людини знаходяться під «прицільним бомбардуванням» видовищними формами стереотипів, що спонукають до дії [2, 23].

Важливою складовою доробку Г. Почепцова стала спроба класифікувати види соціальних комунікацій за рівнями їх застосування. Як зазначає Г. Почепцов: «якщо вербальна комунікація використовує для передачі вербальний канал, візуальна – візуальний, то перформанс розташовує повідомлення у просторі» [6, 35]. Перформансна комунікація використовується на масових святах, карнавалах, політичних шоу, демонстраціях, фірмових презентаціях та рекламних акціях. Невербальна проекція іміджу – це реалізація іміджевих характеристик через позамовні комунікації із застосуванням знакових систем (наприклад, візуалізація іміджу). Організація та проведення такого особливого типу комунікацій, коли імідж об'єкта проектується і знаходить свій вираз у спеціальних подіях та акціях, забезпечуються PR технологією перформансу (інші назви – «подієва комунікація», «перформансна комунікація», «сценарний підхід», «формування подієвого ряду»). Суть цієї технології – у штучному, цілеспрямованому створенні подій, виграшних ситуацій, які вигідно підкреслюють позитивні іміджеві характеристики об'єкту.

А. Ротовський надав наступне визначення спеціальної PR -події, отже івенту : «це особлива форма групової комунікації, створена для формування, зміцнення або корекції певних стереотипів, установок у цільової аудиторії» [7, 88]. Автор зазначає, що в деяких ситуаціях спеціальна PR-подія виступає єдиним ефективним каналом донесення до цільової PR-аудиторії ключового

PR-повідомлення. Кожна подія для того, щоб виділитись серед собі подібних, має дивувати, заражати та надихати своїх учасників. Ця схема подібна класичній формулі реклами AIDA: attention (увага), interest (інтерес), desire (бажання), action (дія). Відповідно, фаза здивування може бути віднесена до «уваги» та «інтересу», залучення – з «бажанням», а дія – з «натхненням». PR-подією може бути будь-який спеціальний захід, який має спеціальну мету та PR-програму її реалізації. Тому перелік форм спеціальних подій може бути досить великим і різноманітним, оскільки різноманітними є події реального життя. При тому, чим незвичніша та неочікуваніша форма проведення, тим ефективніше досягнення PR-цілі. Ефективним є планування та створення не однієї, а низки подій (ланцюжка перформансів), які заздалегідь узгоджуються, класифікуються, систематизуються та становлять основу «сценарію» («подієвого ряду»), що має свою композицію та драматургію: найяскравіші, найефектніші події вводяться на початку і в кінці PR-кампанії. Подія у системі паблік рилейшнз є важливою невербальною формою передачі інформації, а в деяких випадках навіть більш дієвою, ніж вербальні засоби впливу. Це зумовлено закономірністю, згідно з якою, громадськість довіряє подіям більше, ніж словам, оскільки подія завжди є дійсністю і переконує набагато краще. На думку А. Ротовського, PR-комунікація – двосторонній інформаційний зв'язок, діалог між джерелом базового PR-повідомлення та PR-аудиторією [7,18]. Автор називає головною метою PR-комунікації встановлення довірливих відносин між сторонами діалогу. При цьому форма PR-комунікації, у певному сенсі, більш важлива, ніж її зміст. Унаслідок сприйняття форми та контексту виникає довіра до змісту PR-комунікації. Форма повідомлення сприймається в момент, що передують сприйняттю змісту на підсвідомому, емоційному рівні [7, 19].

Аналізуючи структуру PR- процесів, А. Ротовський визначає п'ять базових принципів їх успішного функціонування [7, 21]:

1) необхідно стати одним цілим з об'єктом комунікації;

2) головний об'єкт комунікаційного процесу – підсвідоме цільової аудиторії, це означає, що форма первинна, а зміст вторинний;

3) краще нехай комунікація буде слабкою, але регулярною;

4) ефективні PR- комунікації спрямовані на людину, як представника конкретної референтної групи;

5) ефективні PR- комунікації стимулюють емоції, а не логіку;

6) цільові аудиторії сприймають лише ту інформацію, що стосується їх інтересів.

О. Назимко вважає, що перформанс як система комунікацій має багато спільного з традиційними формами художнього втілення. Історично він має виразніший візуальний та кінетичний характер, безпосередньо пов'язаний з інтерпретацією глядача і саме цим медійно зорієнтований. Перформанс є різновидом епатуючого видовища і тому містить у собі, в своїй концентрованій формі принцип атракціонізму. Завдяки епатуючому характеру він спрямований на здолання шаблонного сприйняття. Автор вважає, що саме перформанс ефективний в інноваційній поведінковій стратегії. [3, 113]: О. Назимко у своєму дослідженні пропонує умовну типологію подій по найбільш суттєвим критеріям, а саме:

1. За соціальним середовищем захід поділяється на зовнішній та внутрішній. При цьому важко визначити конкретні форми даних заходів, тому що це залежить від суб'єкту – адже таким може виступати не лише компанія, але й політична партія, країна, персона і т. ін.

2. Події можна розподіляти на політичні, корпоративні, соціальні, культурні, спортивні. До політичних належать: мітинг, демонстрація, зустріч з виборцями, державне свято, інавгурація і таке інше. Корпоративні події ініціюються із сектором бізнесу і мають кінцеве завдання – отримання прибутку: корпоративна вечірка, тренінг, презентація продукту, виставка, промоакція і таке інше. До числа соціальних подій відносяться ті, що ініціюються некомерційними суб'єктами та мають за мету збір коштів на благодійні потреби, пропаганда тих чи інших соціально-значущих цінностей і таке ін. До соціальних подій можна віднести благодійні концерти, фандрайзингові акції і таке ін. Культурні події – це концерти, художні виставки, фестивалі і таке ін. Наукові події є інструментом маркетингу інтелектуального виробництва і представлені семінарами, конференціями, виставками науково-технічних досягнень, освітніми заходами і таке ін. До спортивних

подій відносяться змагання, олімпіади, спортивні збори і таке ін.

3. За характером взаємодій учасни подій можуть бути розділені на формальні та неформальні, конкретні форми яких залежать від типів маркетингового середовища і можуть бути представлені у великій кількості.

4. За масштабом цільової аудиторії події поділяються на міжнародні, державні, корпоративні, мікроподії. До міжнародних належать події з різноманітних типів маркетингового середовища: від політичних самітів – до спортивних змагань. До державних належать всі події масштабу країни. Як правило, реалізувати подію загальнодержавного значення можна тільки за допомогою адміністративного ресурсу. Більшості компаній важко зробити свою подію загальноновизнаною для цільових аудиторій цілої країни. До корпоративних можна віднести всі події на рівні зовнішнього та внутрішнього маркетингового середовища компанії, ініційованого самою компанією. Мікроподія, зазвичай, взагалі не береться до уваги в маркетинговій теорії, оскільки вона орієнтована на аудиторію з мінімальною кількістю людей. Вона доречна, якщо мова йде про необхідність встановлення контакту з визначною персоною, або мікрогрупою, та покращення цінності бренду в сприйнятті цієї цільової аудиторії. До категорії мікроподії належать: ділова зустріч, романтичне побачення, підлаштована «випадковість» [3, 31]:

О. Назимко основними завданнями подієвої комунікації вважає наступні фактори:

- сприйняття події як художнього твору, елементи події не можуть поєднувати в собі ефектне шоу з банальною комерційною пропагандою – вони мають бути єдині та неподільні;

- спеціальний захід створює тип ситуації, певне комунікаційне поле;

- подія має мати спільний характер сприйняття з цільовими аудиторіями;

- стилістичне втілення події має відповідати ціннісним позиціям об'єкту та його цільової аудиторії [3, 21]:

Автори концепції «бізнесу в стилі шоу» Б. Шмідт, Д. Роджерс, К. Вроцос основними передумовами виникнення потреби в цих тенденціях називають зменшення впливу традиційної реклами, зростання поінформованості та незалежності сприйняття споживача, появи культури вражень. До ключових характеристик концепції відносять:

- розваги;
- захоплюючі враження;
- здолання стереотипів;
- створення нових цінностей.

Дослідники вважають, що сучасний споживач потребує розваг, тому що всі складові нашої культури – новини, освіта, спорт, харчування – намагаються відповідати цим прагненням. Під час кризи до розважальних вражень прагнуть ще більше, як до джерела позитивних емоцій і бізнес в стилі шоу дає споживачам необхідні особисті або інтерактивні враження [9, 24].

Авторами розкрито сутність і форм, які формують громадську думку у різних культурних сферах та сприяють позитивним змінам у масовій свідомості та переорієнтацією значення видовищних форм публік рилейшнз, але бракує аналізу найбільш ефективних на суспільно-значущі та загальнолюдські цінності.

Дослідниця Ю. Бічун наводить наступні переваги використання подій в загальній системі PR- комунікацій:

- у межах простору івенту сприйняття цільової аудиторії стає підвищеним, формуються емоційний зв'язок з аудиторією;
- подія завжди є приводом для спілкування з журналістами;
- в межах з'являється можливість поєднання інструментів реклами, PR та маркетингу;
- так званий «довгограючий ефект» події, який діє, починаючи з анонсів, афіш і продовжує свій вплив в пост-діях івенту: фотографії, прес-конференції, відгуки в пресі;
- всі учасники івенту сприймаються як велика «фокус-група», на якій можливо відслідковувати всі уподобання аудиторії;
- гнучка фінансова складова дозволяє консолідуватись в межах події з бізнес-партнерами;
- є невід'ємною складовою управління торгівельною маркою[1].

Івенти є важливим каналом комунікації у сучасному культурному просторі. Вони несуть потужну енергію, яку можна використати у будь-яких цілях, зокрема і в культуротворчих. В умовах нестійкої позиції автономної індивідуальності, у ситуації, коли світ втрачає сакральний зміст і перетворюється на світ матеріального та чуттєвого. Сучасні події практики стали засобом спілкування, певною мірою переваживши вербальну інформацію. Публічна діяльність у новій якості стає максимально театралізованою.

Професійно організований сучасний івент надає можливість особисто отримати певний унікальний досвід безпосередньо пов'язаний з брендом, послугою, продуктом. активно впроваджуються інтерактивні, емоційно-видовищні форми у соціально-культурні практики, сприяючи розвитку міжкультурних комунікацій

У №12 фахового журналу «PR-менеджер» за 2003 рік була опублікована своєрідна «хроніка українського PR – ринку». Серед подій, з яких вибудовувалась вітчизняна історія перших знакових івентів, слід відмітити наступні:

- 1995 рік: церемонія «Людина Року». Наразі премію «Прометей-Престиж» отримують не лише відомі та авторитетні особистості загальнонаціонального масштабу, але й представники регіональних та місцевих рівнів.

- 1996 рік: відкриття першої національної виставки реклами, маркетингових комунікацій та мас-медіа REX. На сьогодні виставка набула статусу всеукраїнського форуму, де демонструються не лише товари та послуги рекламної індустрії, але й творчі ініціативи та технології.

- 1999 рік: на одному з фасадів універмагу «Україна» був розміщений мега-борд компанії «Ювенілевер Україна» з рекламою шампуню «Органікс». Площа рекламного полотна складала 2142 кв.м. (126 м – у довжину, 17м – у висоту), що стало рекордом, який увійшов до книги рекордів Гіннеса.

- 2000 рік: Компанія «Проктер енд Гембл Україна» побудувала перший Парк льодової скульптури – цей івент був присвячений виходу на ринок нового продукту, шампуню Pantene Clarifying. На Михайлівській площі столиці побудували Парк льодової скульптури з дванадцяти фігур, створені з льоду скульпторами України та Росії.

- 2001 рік: відбулася презентація нового українського проекту: фестивалю-конкурсу «Вибір Року». Конкурс щорічно визначає та популяризує лідерів в сферах громадського, економічного та гуманітарного життя сучасної України.

Промоушн-агенція Funny Group організувала акцію для компанії «West», у рамках якої один з пілотів «Формули -1» Девід Кулхард (член команди «West McLaren Mercedes») демонстрував киянам свою майстерність на головній вулиці міста.

- 2002 році відбувся перший PR-фестиваль. Компанія «Кока – кола Бевериджиз Україна» провела конкурс серед студентів Української Академії мистецтв на кращий художній трьохвимірний твір, присвячений діяльності компанії в Україні. Унікальність творчого проекту полягала в об'єднанні національного українського колориту з формою пляшечки Кока-кола.

Внаслідок перенасичення ринку товарами та рекламною продукцією виникла потреба у нових маркетингових та управлінських підходах. З'являються багато концепцій маркетингу: «маркетинг подій» та близький йому так званий «емпіричний маркетинг» та «шоу-маркетинг». Бізнес – процес (особливо у сфері послуг) перетворюється на театральну виставу, в якій є сценарій та виконавці (персонал, а також сам споживач, залучений до дії).

Дж. Пайн та Дж. Гілмор у своїй роботі «Економіка вражень» виділяють п'ять важливих правил театралізації: наявність сценарію (головної теми), створення позитиву, відсутність негативних емоцій, пропонування сувенірів як символів цінностей на згадку, залучення усіх п'яти органів чуттів [5,29].

Варто зазначити, що для традиційних подієвих практик основною особливістю є відтворення незвичайного, неочікуваного, того, що рідко зустрічається, або навіть казкового. Ця особливість підкреслює контрастну з буднями, особливу атмосферу видовищного спілкування, демонстрацію незвичайного. До типу традиційних також потрібно віднести івенти, які існують в усіх галузях суспільного життя за обов'язкової умови періодичності, повторюваності протягом тривалого часу.

Одним із важливих аспектів, які суттєво впливають на аналіз сучасних подієвих практик, є аспект візуалізації культури. Матеріальний розвиток, який з великим прискоренням домінує вже протягом кількох століть, супроводжується інтелектуальним та духовним падінням, яке є абсолютно некомпенсованим. Привабливість подієвих практик, їх яскравість, зовнішня ефектність надають їм статус важливих інструментів у боротьбі за масову свідомість. За допомогою ефективних подієвих практик можливо прищепити стереотипні переконання, сформулювати певну громадську думку.

Ще одним важливим чинником функціонального існування сучасних подієвих практик як особливого феномену культури є

сучасний розвиток засобів масової інформації. Л. Наумова зазначає: «...вагомі позиції починають займати засоби масової комунікації. Якщо протягом XIX ст. основним засобом масової комунікації залишається преса, то в XXI ст. чільне місце відводиться вже аудіовізуальним засобам масової комунікації, які перебирають на себе не тільки комунікативні, але й розважальні функції. У свою чергу, засоби масової комунікації формують принципово нові комунікативні можливості, а також новий комунікативний простір» [4, 49].

Наразі в науковому світі бракує досліджень, присвячених аналізу вітчизняних подієвих практик в загальній системі публік рилейшнз. З розвитком візуальних технологій івенти набули нових функцій – вони стали інструментом політичної та ідеологічної боротьби, зброєю бунту, формою шоку. Ця тенденція, відповідно, підвищує їх роль у культурному процесі і загалом у суспільному житті, стимулює зацікавленість науковців у їх подальшому дослідженні.

Висновок. Відповідно до історичних культурних трансформацій, сучасні подієві практики стверджують свої позиції в культурних процесах і виконують низку функцій, найважливішою з яких, на думку багатьох науковців, є стихійна тенденція перетворювати будь-яку подію в естетичну діяльність. Саме ця якість івенту відділяє його від звичайної події, неорганізованої і випадкової, яка лише містить у собі інформативне навантаження, (в той час, як професійно організований івент може естетизувати подію і представити її в якості цілісного видовищного твору.

Подієві практики в культурі зазнали протягом тисячоліть значних змін, але завжди впливали на свідомість людей. Наприкінці XX – початку XXI століття, у зв'язку зі значним загальноцивілізаційним, технічним та технологічним поступом, у тому числі розвитком ЗМІ, на світових та українських теренах трансформації івент-технологій прискорилися. Якщо визначати типові особливості культури останніх десятиліть, то вона стає видовищною, візуальною, розрахованою на існування в екранних формах, які передбачають не реальну, а віртуальну співучасть. Перехід цієї суттєвої складової структури подієвих практик у віртуалізований простір і становитиме сутність культури майбутнього.

Література

1. Бичун Ю. Понятие событийного маркетинга. URL://<http://marketing.spb.ru/conf/9/79.htm>. (дата звернення: січень 2021)
2. Борисов Б. Л. Реклама и публические отношения. Алхимия власти. Рига, 1997. – С. 23
3. Назимко А. Е. Событийный маркетинг : руководство для заказчиков и исполнителей . Москва : Вершина, 2007. С.21-31.
4. Наумова Л. М. Час у видовищних формах: модерний та постмодерний погляд. Totallogy-XXI. Київ., 2001. Вип. 6. – С. 149.
5. Пайн Б. Экономика впечатлений. Работа – это театр, а каждый бизнес – сцена. Москва.; Санкт-Петербург.; Киев., 2005. – С. 29
6. Почепцов Г. Теория и практика коммуникации. Москва: Центр, 1998. – С.35.
7. Ротовский А. Системный PR. Днепропетровск: Баланс Бизнес Букс, 2006. – С.18.
8. Шишкина М.А. Публические отношения в системе социального управления. Санкт - Петербург.: Изд-во С. Петерб. ун-та, 1999. – С.11.
9. Шмидт Б., Роджерс Д., Вроцес К. Бизнес в стиле шоу. Маркетинг в культуре впечатлений. Москва.: Издательский дом «Вильямс», 2005. – С. 24.

References

1. Bychun Yu. 2002. Event marketing concept <http://marketing.spb.ru/conf/9/79.htm>. [in Russian]
2. Borysov B. L. (1997). Advertising and public relations. Alchemy of Power Ryha. [in Russian].
3. Nazymko A. E. (2007). Event marketing. Guide for customers and contractors. Moscow: Vershyna, pp.21-31. [in Russian].
4. Naumova L. M. (2001). Hour in species forms: modern and postmodern look. Totallogy-KhKhI. Kyiv Vyp. 6. P. 149.[in Ukrainian].
5. Pain B. (2005). The experience economy. Work is a theater, and every business is a stage. Moscow; SPb.; Kyiv [in Russian].
6. Pocheptsov H. (1998). Communication theory and practice. Moskow. Tsentr. [in Russian].
7. Rotovskyi A. (2006). Systemic PR. Dnepropetrovsk : Balans Byznes Buks. [in Russian].
8. Shyshkyna M.A. (1999). Public relations in the social management system. SPb.: Yzd-vo S. Peterb. un-ta. [in Russian].
9. Shmydt B. (2005). Show-style business. Marketing in a culture of experience. Berndt Shmydt, Davyd Rodzhers, Karen Vrotses. Moscow: Yzdatelskyi dom «Vyliams». [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.01.2021
Отримано після доопрацювання 22.02.2021
Прийнято до друку 26. 02.2021*

Цитування:

Сирота Л. Б. Особливості та дискусійні аспекти понять подія та івент. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 223-227.

Syrota L. (2021). Features and Discussion Aspects of the Concepts of Occasion and Event. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 223-227 [in Ukrainian].

Сирота Лілія Богданівна,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри філософії мистецтва
Львівського національного університету
імені Івана Франка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7237-291X>
liljasyrota@yahoo.com

ОСОБЛИВОСТІ ТА ДИСКУСІЙНІ АСПЕКТИ ПОНЯТЬ ПОДІЯ ТА ІВЕНТ

Мета роботи. Порівняти світоглядно-філософські і наукові підходи до визначення понять подія та івент. Запропонувати власне визначення поняття івент. **Методологія.** У статті використано загальнонаукові методи дослідження (аналіз, синтез, систематизація, зіставлення, протиставлення, опис, конкретизація). Стаття також базується на семантико-смысловому, функціональному методах дослідження. **Наукова новизна.** Поняття івент розуміється достатньо по-різному, неоднозначно трактується в теоретичному аспекті, специфічно тлумачиться в нормативних документах і фахівцями-практиками. Найближчим за значенням до івенту є поняття «захід», оскільки саме організаційний момент (етап підготовки, проведення) є визначальний в івенті. **Висновки.** Івент – це сукупність кроків/дій, спрямованх на створення родинних, корпоративних або офіційних масових подій. Це – розробка і реалізація певної послуги.

Ключові слова: івент, event, подія, свято, захід, організація, термін, контекст.

Syrota Liliia, Ph.D. (Candidate of Philology), associate of professor of the Department of Philosophy of Art at the Ivan Franko Lviv Nationality University

Features and Discussion Aspects of the Concepts of Occasion and Event

The purpose of the article is to compare worldview, philosophical and scientific approaches to the definition of the concepts of celebration and event. To suggest your own definition of the event. **Methodology.** The author uses general scientific research methods (analysis, synthesis, systematization, comparison, opposition, description, specification). The article also based on semantic, functional research methods. **The scientific novelty.** The concept of “down” is the closest in meaning to the event In the socio-cultural context, since it has the organizational aspect (the stage of preparation, conduct) that dominates the event. **Conclusions.** An event is a set of steps/actions aimed at creating family, corporate or official mass meetings. It has always been aimed at the development and implementation of a service.

Key words: event, holiday, celebration, process of organization, term, context.

Актуальність теми дослідження. У багатьох сучасних дослідженнях широко аналізується поняття «подія» або ж використовується для опису історичних, економічних, соціальних явищ. Важливість і складність суті події для людини і суспільства зумовили появу різного розуміння цього феномену і понять, пов'язаних з ним.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед учених, які працюють над дослідженням особливостей соціокультурної діяльності, зокрема й івент-менеджменту, можемо виділити праці К. Вовк [4], О. Гусак [6], І. Кочнова [8], В. Мисик [10], К. Немашкало [11], М. Огієнко [12], І. Пархоменко [13],

О. Радіонова [15], Т. Ткаченко [22] та ін. Зазначені науковці аналізували різноманітні аспекти подієвої діяльності, проте, далеко не все, що стосується особливостей визначення поняття івенту і події, розкрито в українській науці.

Мета статті: виявити особливості визначення понять «івент/event» у зв'язку з поняттям «подія», котре часто зустрічається у раніших і сучасних дослідженнях. Для цього було відібрано і зіставлено дефініції вчених, які представляють різні погляди і галузі науки, а також визначення фахівців-практиків.

Виклад основного матеріалу. Враховуючи, що з англійської мови поняття

event перекладається як подія, надзвичайне явище, значний факт, випадок, пригода, наслідок, захід (у значенні прийом, вечір) [1, 374], у науковій літературі відбувається пошук українського аналога івенту, що інколи призводить до неправильного вживання (для прикладу, тавтологія у висловах «івент заходи» і «події заходи» [10, 29; 15, 4; 4; 13], «серія подій заходу» [11, 242]) або вузьке його трактування, про що свідчить поняття «спеціальні заходи» [8].

Серед причин різного трактування івенту, тісно прив'язаного до події, може бути те, що багато науковців – філософи, психологи, економісти, історики, філологи, культурологи віддавна під подією розуміли часто нетотожні за змістом сутності. Для прикладу, Г. В. Ф. Гегель звернув увагу на події в епічних та історичних творах і наголосив, що подія «виникає із внутрішньої сутності духу» [5, 444]. На його думку, подія стається в людини, яка зрослася зі своєю життєвою метою, і такий її стан асоціюється завжди з подією [5, 471]. Відомий російський філософ і літературознавець М. Бахтін буття (конкретну дійсність) інтерпретував як подію, яка неможлива без вчинку і суб'єкта (особистості). Він зазначав, що будь-який предмет невіддільний від своєї функції в події. Поза конкретними подіями існують лише абстрактні можливості і некорінене буття [3]. Французький філософ А. Бадью, прив'язавши подію до комунікації, трактував соціальне буття як подію думки, втілену в мові і здійснювану в суспільстві через зміст. Подія – це засіб прояву людських можливостей, це усвідомлення можливостей. Теорію події, вибудованій на математичній основі (теорії множинності), А. Бадью трактує як онтологію множинного, одиничне у множинному [2]. Інший дослідник Ж. Дельоз навпаки розумів подію як «множинне в одиничному». Зокрема, він розрізняв два види подій: ідеальні події (на рівні віртуального простору) і актуальні події. Ідеальні події – це події, які відбуваються при складанні, або компонуванні, віртуальних ідей. Обидва види подій онтологічно реальні [7, 234–236]. Підсумовуючи, зазначимо, що у філософії значну увагу приділено онтологічному статусу події, трактуванню події як спів-буття, а також проблемам взаємозв'язку світу та людини.

У літературознавстві й лінгвістиці подія здебільшого розуміється як сюжетний елемент художнього твору, а також як частина оповідного тексту. Подія тісно пов'язана з розповіддю та органічно вплетена в неї. Відтак вона є складовою історії, яка є основою змісту, оскільки без подій та історій текст не може вважатися розповіддю, не є наративом, а

звичайним описом [9, 14–285; 23].

Термін «подія» використовується також у психології і психотерапії. Їх представники вважають, що сприйняття людиною подій може мати психотерапевтичний ефект, який сприяє психологічному здоров'ю людини. Переживання події є діяльністю, спрямованою на подолання складних ситуацій. Події розглядаються як складові життєвого досвіду. У сучасній психології також досліджуються особливості переживання життєвих подій, зокрема горя та втрати, а саме поняття «подія» розглядається як значимий життєвий момент, який надовго закарбовується у пам'яті та сприяє суттєвим змінам в житті людини [21, 120].

Якщо спільним у філософських, психологічних, літературознавчих, лінгвістичних концепціях є оперування поняттям подія, заглиблення у його сутність з метою розуміння як форми спів-буття, переживання, прив'язання до духовного світу людини і реальності, то фахівці соціокультурної сфери основну увагу звертають на організаційний бік, тобто на розробку подій, процес їх підготовки і проведення, оформлення, які спрямовані не лише на отримання нових знань, а й на емоційні переживання, нові відчуття, що закарбовуються в пам'яті й асоціюються з певним продуктом на свідомому і підсвідомому рівнях.

Спочатку розглянемо розуміння івенту сучасними івент-агенціями. Для прикладу, на сайті івент-агенції «Барви» (Київ) читаємо: «Ще пару років тому івентом називали переважно масові заходи, концерти, фестивалі. Зараз слово «івент» вживають, як синонім до слів «захід», «подія», «свято» [24]. Натомість інша агенція – «Global Events» (Львів), – більше акцентує на реалізаційних особливостях (на її сайті читаємо: «кожен із івентів у нашому портфоліо має свою особливу концепцію та атмосферу», «це потужний маркетинговий інструмент», «розробка правильної стратегії івент-маркетингу для залучення цільової аудиторії» [14]). Фірма звертає увагу на значущість успішної програми, плану проведення івенту. У сучасній соціокультурній практиці різні івенти можуть перетворитися в подію, якщо повною мірою вдалося розкрити художні цінності заходу, максимально доцільно залучено елементи обрядовості, театральності, творчості. Відтак івенти, базуючись на добре наперед продуманій програмі, стратегії протікають неповторно, святково за допомогою оригінальних режисерських, акторських, сценарних рішень, наближення до національних цінностей.

У соціокультурній галузі зустрічається поняття event/івент, проаналізувавши яке ми зможемо знайти причину його використання на позначення події. Незважаючи на те, що в наукових працях віддавна вживалося поняття подія чи захід, в українській соціокультурній науковій і практичній/професійній сферах закріпився саме іноземний термін, який є носієм такого значення, яке в українській мові не можна точно передати одним з понять: «подія», «захід», «свято» тощо. Семантичне значення івенту об'єднує всі ці поняття. Зокрема івент – це слово, яке є носієм таких смислів, як: надзвичайне явище, значний факт, випадок, пригода, наслідок, захід.

У найбільш повному одинадцятитомовому словнику української мови (1970–1980 рр.) слово «подія» означає: 1. те, що відбувалося або відбулося, сталося; явище, факт суспільного або особистого життя; 2. те, що порушує усталений, звичний хід життя; що-небудь важливе, видатне [19, 749]. Слово «свято» має наступні значення: 1. день або дні, коли урочисто відзначають видатні події, знаменні дати. 2. торжество, влаштоване з якої-небудь нагоди. 3. Важлива, радісна, приємна подія, а також день, коли вона сталася [20, 104]. За цим словником, лексема «захід» не має такого значення, як свято чи міроприємство [18, 380]. Зіставивши їхні значення, можемо ствердити, що проаналізовані поняття здебільшого передають настроєвість, небуденність, ексклюзивність того, що відбувається. Лексема «свято» найближча до семантичного поля поняття «івент».

Сьогодні івентами прийнято називати спеціальні, фахово сплановані і керовані заходи, метою яких є досягнення соціальних, культурних, корпоративних цілей і завдань. Згідно стандарту ISO 20121:2012 івент/event – це заплановане скупчення людей у встановлений час і у визначеному місці з метою отримання вражень і/або звернень/заяв [25, 3].

Англійський учений Д. Голдблатт вважає, що івент – це неповторний момент/час, який має свою тривалість і супроводжується ритуалами і церемоніями [27]. Відповідно Д. Гетц і С. Пейдж виділили наступну типологію івентів: культурні, політичні і державні, мистецькі і розважальні, бізнесові, освітні та наукові, приватні, спортивні [26].

Серед українських вчених виділимо визначення І. Пархоменко: «культурний івент є унікальним способом комунікації із суспільством, що може акцентувати увагу громадськості на важливих питаннях, які потребують культивування свідомого відношення й можливостей для вирішення в

майбутньому» [13, 136]. О. Бекетова зазначила, що івент – це розважальна або рекламна вистава з використанням сюжетних елементів, образотворчих засобів, світла, комп'ютерної графіки тощо [17, 19]. О. Радіонова наголосила на небуденності івентів, їх важливості, надзвичайності. На її думку, event стає собою за умови його переживання [15, 5]. Загалом дослідники акцентують на важливості організаційного моменту: влаштування гарного, якісного, концептуального івенту – тривала праця та відповідальність. Онлайн-словник нічного життя також акцентує на івенті як багатолюдному або обмеженому в кількості учасників заході, який відбувається на різних сценах; як більш-менш значна подія [16]. закордонних дефініціях зацитовано у працях О. Радіонової [15, 5–6], О. Гусак [6], Т. Ткаченко [22, 56] та ін.

У науковій літературі поняття «івент» використовується у певних стійких, похідних від івенту, термінологічних сполуках: івент-менеджмент, івент-маркетинг, івент-проект, івент-аналіз, івент-туризм, івент-технології та ін. Термінологічний контекст дозволяє міцніше прив'язати івент до процесів організації культурно-дозвілєвої діяльності, соціально-художньої активності, планування, проєктів. Тобто івент – це не просто подія, свято, а, перш за все, організований захід, особлива ініціатива, яка реалізується за допомогою менеджменту і маркетингу. Відтак івент – це особливий вид діяльності, який має свої цілі і завдання, об'єкти, суб'єкти, засоби, результати тощо. Івент – це сукупність кроків/дій, спрямованих на створення родинних, корпоративних або офіційних масових подій. Поняття визначний івент чи унікальний івент не є відповідником визначної події чи унікальної події, а радше синонімом до ідеально спланованого і проведеного заходу, довершеного проєкту, майстерно продуманої програми, детальної схеми/розробки і їх реалізація.

Наукова новизна. Зосереджено увагу на різноманітних трактуваннях поняття івенту і події на основі філософських, психологічних, літературознавчих, соціокультурних праць відомих учених, які були опубліковані у XIX – поч. XXI ст. Проаналізовано різні визначення цих понять, доведено їх смислову нетотожність. Запропоновано власне розуміння поняття івенту.

Висновки. Івент – це складова події, свята, їх технічна і креативна сторона; сукупність дій, які працюють на формування унікальної емоційної атмосфери, отримання нових знань, забезпечення розваг, відпочинку. Івент це водночас послуга, яка має наперед

продуману покрокову програму, обов'язкову для реалізації.

Література

1. Англо-український словник : у 2 т. / склад М. Балла. Київ : Освіта, 1996. Т. 1 : А–М. 752 с.
2. Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью = La Philosophie et l'Événement, entretiens avec Fablen Tarby / А. Бадью, Ф. Тарби. URL: <https://cutt.ly/skXumUi> (дата звернення: 23.01.2021).
3. Бахтин, М. М. Искусство и ответственность ; К философии поступка ; Автор и герой в эстетической деятельности ; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин, С. С. Аверинцев, С. Г. Бочаров. Киев, Next, 1994. 384 с.
4. Вовк К. Подієвий туризм як чинник розвитку Харківського регіону / К. Вовк. Управління розвитком. 2018. № 2 (192). С. 21–28.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем.]; под ред. М. Лифшица. Москва : Искусство, 1968–1973. Т. 3 : Лекции по эстетике. Система отдельных искусств. Москва : Искусство, 1971. 622 с.
6. Гусак О. Івент-аналіз як складник підготовки сучасних PR-фахівців / О. Гусак. Інтегровані комунікації., 2016. Вип. 2. С. 21–25.
7. Делёз Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз ; пер.с франц. Н. Маньковской, Э. Юровской ; науч. ред. Н. Маньковская. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 384 с.
8. Кочнова І. Роль спеціальних заходів у формуванні бренда / Ірина Кочнова. Держава та регіони. Сер. Економіка та підприємництво. 2015, Вип. 3. С. 4–8.
9. Лотман Ю. Об искусстве / Юрий Лотман. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 1998. 704 с.
10. Мисик В. Концептуальна модель побудови і використання івент-менеджменту в управлінні підприємством / Вікторія Мисик. Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення та проблеми розвитку. 2020. Вип. 2, № 1. С. 29–36. URL: <https://doi.org/10.23939/smeu2020.01.029> (дата звернення: 14.12.2020).
11. Немашкало К., Томанек М. Основні підходи до класифікації заходів івент-менеджменту / Карина Немашкало, Матеуш Томанек. Сучасні проблеми управління підприємствами: теорія і практика : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків, 18-19 бер. 2019 р. / наук. ред. Борова Т. А. Харків : Панов А.М., 2019. С. 240-242.
12. Огієнко М. М., Огієнко А. В., Яковунік О. В. Методологічні підходи до оцінювання ефективності проведення туристичних подієвих заходів / М. М. Огієнко, А. В. Огієнко, О. В. Яковунік. Український журнал прикладної економіки. 2020. Том 5. № 1. С.349–358. URL: <http://surl.li/ixed> (дата звернення: 12.12.2020).
13. Пархоменко І. І. Складові формування попиту на культурні івенти в Україні (на прикладі музеїв) / І. І. Пархоменко. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності. 2019. Т. 2, № 1. С. 134–154.
14. Події, які ми вже провели. URL: <https://www.globalevents.lviv.ua/> (дата звернення: 9.01.2021).
15. Радіонова О. М. Конспект лекцій з курсу «Івент-технології» (для студентів 2-го курсу денної та заочної форм навчання напрямів підготовки 6.140101 – «Готельно-ресторанна справа», 6.140103 – «Туризм») / О. М. Радіонова. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2015. 67 с.
16. Словник нічного життя. URL: <https://nightlife.tochka.net/ua/glossary/30-ivent/> (дата звернення: 11.01.2021).
17. Словник термінів і визначень з курсу «Івент-технології» (для студентів освітнього рівня «бакалавр» усіх форм навчання спеціальностей 073 – Менеджмент, 241 – Готельно-ресторанна справа, 242 –Туризм) / уклад. О. М. Радіонова. Х. : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. 44 с. URL: <http://surl.li/ixdx> (дата звернення: 15.12.2020).
18. Словник української мови : в 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Т. 6 : П-Поїти / ред.: А. В. Лагутіна, К. В. Ленець. Київ : Наукова думка, 1975. 832 с.
19. Словник української мови : в 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Т. 9: С / ред.: І. С. Назарова [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1978. 916 с.
20. Словник української мови : в 11 т. / редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Т. 3 : 3 / ред.: Г. М. Гнатюк, Т. К. Черторизька. Київ : Наукова думка, 1972. 744 с.
21. Титаренко Т. Событие. Психология личности : словарь-справочник / под. ред. П. Горностая, Т. Титаренко. Київ : Рута, 2001. 320 с.
22. Ткаченко Т., Дупляк Т., Забалдіна Ю. Івент-індустрія та туризм у світовій економіці / Тетяна Ткаченко, Тетяна Дупляк, Юлія Забалдіна. Вісник Київського національного торговельно-економічного університету. 2020. № 4. С. 55–63.
23. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. Москва : Языки славян. культуры, 2003. 312 с. (Studia philologica). URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf> (дата звернення: 6.12.2020).
24. Що таке івент? Чому організацію свята замовляють в івент агенції? URL: <https://barvy-event.com/faq1> (дата звернення: 3.01.2021).
25. Event sustainability management systems – Requirements with guidance for use: international standart (ISO 20121:2012). 1st ed. British Standards Institution. 2012. 13 p. URL: <http://surl.li/ixea> (дата звернення: 15.12.2020).
26. Getz D., Page S. J. Event Studies: Theory, research and policy for planned events. 3rd ed. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2016. 534 p. URL: <http://surl.li/ixdz> (дата звернення: 2.12.2020).
27. Goldblatt J. J. Special Events: The Roots and Wings of Celebration. 5th ed. New Jersey : Wiley, 2008. 528 p. (The Wiley Event Management Series, Vol. 5 (400)).

References

1. English Ukrainian dictionary: About 120 000 words (1996). (1st ed. Vol. 1). Balla, M. (Ed.). Kyiv: Osvita. [In Ukrainian].
2. Badiou, A. & Tarby, F. (2015). Philosophy and Event. Conversations with a short introduction to the philosophy of Alain Badiou. Retrieved January 23, 2021, from <https://cutt.ly/skXymUi> [In Russian].
3. Bakhtin, M. M., Averintsev, S. S., & Bocharov, S. G. (1994). Art and responsibility ; To the philosophy of action ; Author and hero in aesthetic activity ; The problem of content, material and form in verbal artistic creativity. Kiev: Next. [In Russian].
4. Vovk, K. (2018). Event tourism as a factor in the development of the Kharkiv region. Development Management, 2 (192), 21–28. [In Ukrainian].
5. Hegel, G. W. F. (1971). Lectures on aesthetics. The system of individual arts. [Trans.]. M. Lifshic (Ed.). (Vol. 3). Moskva: Art. [In Russian].
6. Husak, O. (2016). Event analysis: a component in training of modern PR specialists. Integrated Communications, 2, 21–25. [In Ukrainian].
7. Deleuze, J. (1998). Difference and repetition. N. B. Man'kovskaia (Ed.). (N. B. Man'kovskaia, Je. Jurovskaia, Trans.). Sankt-Peterburg: Petropolis [in Russian].
8. Kochnova, I. (2015). The role of special events in brand formation. State and regions. Ser. Economics and Entrepreneurship, 3, 4–8. [In Ukrainian].
9. Lotman, M. I. (1998). About art. Sankt-Peterburg, Art-SPB [In Russian].
10. Mysyk, V. (2020). Conceptual model of construction and usage of event management in enterprise management. Management and Entrepreneurship in Ukraine: Stages of Formation and Problems of Development, 2 (1), 29–36. doi: <https://doi.org/10.23939/smeu2020.01.029> [In Ukrainian].
11. Nemashkalo, K., & Tomanek, M. (2019). Main approaches to the classification of event management activities. Borova T. A. (Ed.). Modern problems of enterprise management: theory and practice: materials International Scientific and Practical Conference. (pp. 240–242). Kharkiv: Panov A. M. [In Ukrainian].
12. Ohienko, M. M, Ohienko, A. V, & Yakovunyk, O. V. (2020). Methodological approaches to evaluation the efficiency of tourist events. Ukrainian Journal of Applied Economics, 5 (1), 349–358. doi: <https://doi.org/10.36887/2415-8453-2020-1-41> [In Ukrainian].
13. Parkhomenko, I. I. (2019). Components of the formation of demand for cultural events in Ukraine (on the example of museums). Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts, ser.: Management of socio-cultural activities 2 (1), 134–154. doi: <https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2019.170662> [In Ukrainian].
14. Events we have already held. (2021). Retrieved January 9, 2021, from <https://www.globalevents.lviv.ua/> [In Ukrainian].
15. Radionova, O. M. (2015). Summary of lectures on the course "Event Technology" (for students of the 2nd year of full-time and part-time forms of training 6.140101 – "Hotel and restaurant business", 6.140103 – "Tourism"). Kharkiv: O. M. Beketov NUME in Kharkiv. [In Ukrainian].
16. Dictionary of nightlife. (2021). Retrieved January 11, 2021, from <https://nightlife.tochka.net/ua/glossary/30-ivent/> [In Ukrainian].
17. Dictionary of terms and definitions from the course «Event Technology» (for students of educational level "Bachelor" of all forms of education specialties 073 – Management, 241 – Hotel and restaurant business, 242 – Tourism) (2017). Radionova, O. M. (Ed.). Kharkiv: O. M. Beketov NUME in Kharkiv. Retrieved December 15, 2020, from <http://surl.li/ixdx> [In Ukrainian].
18. Dictionary of the Ukrainian language (1975). (1st ed. Vol. 6). Lagutina, A. & Lenets, K. (Eds.). Kyiv: Scientific thought. [In Ukrainian].
19. Dictionary of the Ukrainian language (1978). (1st ed. Vol. 9). Nazarova, I. (Ed.). Kyiv: Scientific thought. [In Ukrainian].
20. Dictionary of the Ukrainian language. (1972). (1st ed. Vol. 3). Hnatyuk, G. & Chertorizka, T. (Eds.). Kyiv: Scientific thought. [In Ukrainian].
21. Titarenko, T. (2001). The event. P. Gornostay & T. Titarenko (Eds.) Psychology of personality: Dictionary-reference book (p. 320). Kyiv: Rue. [In Ukrainian].
22. Tkachenko, T., Dupliak, T. & Zabaldina Yu. (2020). Event industry and tourism in the world economy. Bulletin of Kyiv National University of Trade and Economics, 4, 55–63. [In Ukrainian].
23. Schmid, D. (2003). Narratology. Moskva: Languages of Slavic culture. (Ser.: Studia philologica). Retrieved December 6, 2020, from <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shmid-narratology.pdf> [In Russian].
24. What is an event? Why organize a holiday at an event agency? (2021). Retrieved January 3, 2021, from <https://barvy-event.com/faq1> [In Ukrainian].
25. Event sustainability management systems – Requirements with guidance for use: International standart. (2012). 1st. ed. ISO 20121: 2012 from 2012-06-15. British Standards Institution. Retrieved December 15, 2020, from <http://surl.li/ixea> [in English].
26. Getz, D., & Page, S. J. (2016). Event studies: Theory, research, and policy for planned events (3rd ed.). London : Routledge Taylor & Francis Group. Retrieved December 2, 2020, from <http://surl.li/ixdz> [In English].
27. Goldblatt, J. J. (2008). Special events: The roots and wings of celebration (5th ed.). New Jersey : Wiley. (The Wiley Event Management Series, Vol. 5 (400)). [In English].

Стаття надійшла до редакції 26.02.2021

Отримано після доопрацювання 11.03.2021

Прийнято до друку 17.03.2021

Цитування:

Філіна Т. В. Формування та забезпечення культурних потреб сучасної людини. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 228-232.

Filina T. (2021). Formation and provision of cultural needs of modern human. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 228-232 [in Ukrainian].

Філіна Тетяна Вікторівна,

кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій

Національної академії культури та мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0685-8177>

tfilina01@gmail.com

ФОРМУВАННЯ ТА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ

Мета дослідження – аналіз сучасного стану формування та забезпечення культурних потреб людини.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході і полягає у сукупності методів: аналізу і синтезу, узагальнення, описового. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що комплексно розглянуто культурні потреби людини, визначено місце сім'ї, засобів масової інформації та соціокультурних інститутів у процесі забезпечення культурних потреб, виділено основні проблеми, які впливають на формування культурних потреб сучасних українців. **Висновки.** Сучасна людина існує у принципово новому суспільстві, що вимагає усвідомленого відношення до задоволення своїх потреб. Культурні потреби та способи їх задоволення, культурні продукти, які споживає людина, визначають її як особистість. Культурні потреби ХХІ століття мають формувати в людині прагнення до самовдосконалення та перетворення навколишнього світу. Важливе місце у системі задоволення культурних потреб відіграють сім'я, ЗМІ та соціокультурні інститути. Держава має підтримувати процес виробництва, реалізації і споживання культурних продуктів, тим самим надаючи своїм громадянам вільний доступ до них і, таким чином, всебічно задовольняючи їх культурні потреби. Це можливо, якщо культурні продукти будуть розглядатися як високодуховні інтелектуальні надбання культури і, водночас, як продукти споживання, що підпорядковуються законам ринку та ринкової конкуренції.

Ключові слова: потреби, культурні потреби, сім'я, засоби масової інформації, соціокультурні інститути, культурні продукти, державна культурна політика.

Filina Tetyana, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Department of Art-Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management

Formation and provision of cultural needs of modern human

The purpose of the article is an analysis of the current condition of formation and provision of cultural needs of modern humans. **The methodology** of the study is based on an interdisciplinary approach comprising analysis and synthesis, generalization, description. **The scientific novelty** of the results lies in the complex review of human cultural needs; the role of family, social and cultural institutes, and mass media is defined; the main problems influencing the cultural needs of modern Ukrainians are described. **Conclusions.** Modern people live in a fundamentally new society that requires deliberate satisfaction of needs. Cultural needs and the ways of their satisfaction, cultural products that a person consumes define its personality. The cultural needs of the 21st century should create striving for self-perfection and transformation of the world. The key role in the process is played by family, media, and social institutes. The governments should support the production and consumption of cultural products, providing wide access for their citizens and comprehensive satisfaction of their needs. Considering cultural products as intellectual achievements and at the same time, consumer products related to the market rules make it possible.

Key words: needs, cultural needs, mass media, social and cultural institutes, cultural products, cultural public policy.

Актуальність теми дослідження. Культура являє собою механізм адаптації людини в суспільстві, вона пропонує систему цінностей, обмежень і норм. Людина як суб'єкт культури пристосовується до соціуму за допомогою самопізнання та

самовираження, задовольняючи свої потреби. Накопичені уміння, навички та соціальний досвід дозволяють людині ставати повноцінним членом суспільства. Потреби змінюються протягом життя людини і залежать від її віку та соціального досвіду.

Разом з тим, культура є важливою складовою суспільного розвитку, вона впливає на науку, освіту та матеріальне виробництво. Першочерговим завданням культурної політики держави є формування якісного культурного середовища, доступних культурних продуктів та рівних умов для творчої самореалізації людини. Задоволення культурних потреб громадян є одним з головних завдань державної культурної політики. Цим і обумовлений вибір теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика дослідження культурних потреб носить міждисциплінарний характер і знаходиться на перетині філософії, психології, соціології, педагогіки та культурології. Досліджуючи потреби, представники зазначених наукових дисциплін класифікували потреби, розкрили сутність їх виникнення, сформулювали поняття, виділили види потреб. А. Маслоу [5] класифікував потреби людини. Розглядом поняття «потреба» займалася С. Рашидова [8]. С. Каверін [2] простежив послідовний процес формування біологічних, соціальних та духовних потреб на підставі їх походження. Т. Стрункіна [9] досліджувала потреби молоді. Культурні потреби як цілісну систему розглядали Ю. Зіятдінова [1] та І. Петров [6]. С. Петрова [7] аналізувала культурні потреби особистості. Динаміку культурних потреб населення України досліджувала Н. Костенко [4].

Мета дослідження – аналіз сучасного стану формування та забезпечення культурних потреб людини.

Виклад основного матеріалу. У сучасній Україні в умовах соціальної трансформації та формування громадянського суспільства спостерігаються нові тенденції в процесі формування культурних потреб. Гостро постає питання відповідальності держави за вільний доступ та широке залучення громадян до культурних благ – цінностей світової та національної культури. Формування культурних потреб населення впливає на духовний і моральний клімат суспільства, розвиток демократичних процесів та функціонування громадянського суспільства. Держава зобов'язана підтримувати і розвивати культуру, опікуватися питанням формування культурних потреб населення. Якісне задоволення культурних потреб впливає на формування культурного капіталу суспільства, адекватного тим завданням, які стоять перед ним в умовах суспільної трансформації.

Найбільш відомою є ієрархія людських потреб запропонована американським соціологом А. Маслоу. У своїй роботі «Мотивація і особистість» (1954) він припустив, що всі потреби людини вроджені, і що вони організовані в ієрархічну систему пріоритету або домінування, що складається з п'яти рівнів: фізіологічні потреби (їжа, вода, сон, розмноження, захист від небезпеки); екзистенціальні потреби (потреби в безпеці: стабільність, порядок, залежність, захист, свобода від страху, тривоги і хаосу); соціальні потреби (потреби в любові і приналежності: сім'я, дружба, своє коло, референтна група); потреби престижу (потреби в повазі і визнанні); духовні потреби (потреби в самоактуалізації: розвиток і реалізація того, до чого у людини є схильності і здібності, самовираження через творчість та гру) [5, 45–60]. Згодом Маслоу додав ще дві вищі потреби: пізнавальну та естетичну, які є культурними потребами. Пізнавальні потреби виражаються в бажанні знати, вміти та досліджувати. До естетичних потреб можна віднести прагнення до краси, гармонії та порядку.

Необхідно зазначити, що в сучасній науковій літературі доволі часто зустрічається поняття «соціокультурні потреби». Соціальні і культурні потреби пов'язані з культурним та соціальним середовищем і тісно переплітаються між собою. Їх формування та способи реалізації залежать від рівня освіти, соціального статусу та загального рівня розвитку особистості. Соціокультурні потреби різноманітні, супроводжують людину протягом усього свідомого життя і є джерелом розвитку особистості. Вони проявляються в таких сферах життя людини як освіта, духовність та дозвілля.

Утім, поняття «соціальні потреби» та «культурні потреби» необхідно розрізняти. Т. Стрункіна зазначає, що соціальні потреби можуть розглядатися як вроджені, а культурні формуються і розвиваються в результаті впливу культури на людину [9, 217]. Соціальні потреби – це потреби у спілкуванні та самовдосконаленні, в альтруїзмі та дружбі, в свободі та схваленні оточуючих, у прагненні до влади та самореалізації. Культурні потреби – це потреби в освіті, освоєнні художніх цінностей, духовному розвитку, творчій діяльності.

При аналізі культурних потреб І. Петров виділяє ознаки, які дозволяють розглядати їх як систему. Культурні потреби – це явище з

великим числом елементів, зв'язків і відносин. По-перше, культурні потреби – це стійка цілісність, що взаємопов'язана із суспільством, його духовним життям, матеріальним виробництвом. Їх своєрідність, а також своєрідність зв'язків, що складаються між елементами всередині самих культурних потреб, обумовлює специфічний характер розвитку, що носить самостійний характер. По-друге, як динамічна система, культурні потреби мають цільовий характер, що відповідає їх внутрішній потребі в самозбереженні, стійкості і розвитку. По-третє, вони мають певну структурну організацію. А це означає, що їх можна розглядати як систему, що визначає собою сукупність взаємопов'язаних підсистем, кожна з яких складається з ряду елементів. Відомо, що зв'язки підсистем та їх елементів можуть бути різного типу: генетичні, функціональні, інформаційні, семіотичні та ін. При аналізі кожного з типів зв'язків структура культурних потреб може розглядатися у відповідному аспекті – історико-генетичному, інформаційному тощо. По-четверте, функціонування і розвиток культурних потреб пов'язані з певними способами їх регулювання і саморегулювання, це означає, що вони мають володіти відповідною формою управління їх розвитку, наявність якої також характеризує їх як цілісну систему [6, 69–70].

Задоволення культурних потреб залежить від матеріальних і духовних можливостей людини, моральних норм суспільства.

С. Петрова виділяє такі риси культурних потреб:

- культурні потреби досить важко ідентифікувати, так як вони належать переважно до духовних потреб;
- культурні потреби є індивідуальними, так як у різних людей виражаються по-різному;
- культурні потреби «не є обов'язковими» і можуть бути необмеженими;
- культурні потреби не можуть бути задоволені повністю;
- на відміну від задоволеності фізіологічних потреб, ступінь задоволення культурних потреб важко оцінити і виміряти, його не можна виразити за допомогою загальноприйнятих норм – він завжди суб'єктивний;
- значимість культурних потреб двояка
- культурна діяльність породжує нові

культурні потреби, які призводять до появи нової культурної діяльності;

– культурні потреби можна розглядати у вигляді «зрізу» всієї системи потреб особистості – рівень їх розвитку свідчить про рівень розвитку людини і суспільства, в якому вона існує;

– структура змісту культурних потреб включає: потреби в речах, знаннях, цінностях, в інших людях і в додатковому (ілюзорному) досвіді. Потреба в ілюзорному досвіді – це потреба в культурі (в різних її художньо-творчих проявах і модифікаціях) [7, 79–80].

Культурні потреби невід'ємно пов'язані з культурою пізнання, культурою самовираження та культурою спілкування. Процес задоволення культурних потреб характеризується усвідомленим ставленням людини до навколишнього світу, матеріальних і духовних цінностей, практично-творчої діяльності та форм задоволення потреб в цілому. Способи та засоби споживання культурних продуктів характеризують соціально-психологічні особливості і демонструють ті культурні потреби, які є пріоритетними для конкретної людини.

Головним суб'єктом формування культурних потреб є сім'я, в якій людина виховується і проходить основні етапи соціалізації. Саме в сім'ї закладається фундамент запитів, формулюються потреби і способи їх споживання. Разом з тим, сучасний світ відзначається підвищеною соціальною мобільністю, тому протягом життя людина потрапляє у різні соціальні групи, в яких адаптується і які впливають на її культурні потреби.

Значну роль у формуванні культурних потреб у сучасному глобальному світі відіграють засоби масової інформації: теле- та радіомовлення, інтернет, соціальні мережі. Існує складний зв'язок між соціокультурною реальністю і її репрезентацією в медіа. Можна зазначити, що медіа, які є невід'ємною частиною повсякденного життя сучасних людей, мають позитивний і негативний вплив на формування культурних потреб. Зокрема, вони сприяють розвитку культурного розмаїття, активізують міжкультурну комунікацію, роблять культурні продукти доступними для різних верств населення. Разом з тим, комерціалізація ЗМІ впливає на уніфікацію культурних продуктів. Наслідком цього, є втрата здатності обирати самостійно, та відсутність можливості споживати культурні продукти, орієнтуючись не на власні

потреби, а на продукти запропоновані ЗМІ, які не завжди пропагують справжні культурні цінності суспільства. Масова культура впливає на смаки та орієнтує сучасну людину в процесі формування культурних потреб. Така ситуація є загрозливою, оскільки існує небезпека нав'язування культурних продуктів низької якості.

Важлива роль у формуванні культурних потреб належить соціокультурним інститутам, які виконують функції створення, збереження, популяризації та трансляції культурних продуктів. Вони покликані сприяти формуванню культури суспільства в цілому та культурних потреб людини зокрема. В сучасній Україні соціокультурні інститути дуже часто не мають налагодженого зворотного зв'язку зі споживачами культурних продуктів, намагаючись нав'язати їм універсальні, класичні, перевірені часом культурні цінності, не зважаючи на попит. Для всебічного задоволення культурних потреб громадян найкращим інструментом є наповнений ринок культурних продуктів.

У сучасній Україні існує низка проблем, які впливають на формування культурних потреб українців. До таких проблем можна віднести:

- недостатнє фінансування сфери культури;
- невиконання програм розвитку культури на місцевому рівні;
- брак закладів культури та їх територіальна віддаленість від споживачів;
- низький рівень інформаційної доступності закладів культури;
- фінансова неспроможність громадян.

Окрім цього, можна виділити ряд проблем культурного простору України пов'язаних зі споживанням культурних продуктів, а саме:

- надання переваги культурним продуктам, які ретранслюються ЗМІ;
- вибір на користь закордонних, західних культурних продуктів, свідомо відмова від національних виробників культурних продуктів;
- нерівність в умовах споживання культурних продуктів;
- брак вільного часу.

В умовах соціокультурної нерівності та економічного тиску вирішення зазначених проблем можливе лише за умови збалансованої політики держави у сфері культури.

Висновки. Сучасна людина існує в

принципово новому суспільстві, що вимагає усвідомленого відношення до задоволення своїх потреб. Культурні потреби та способи їх задоволення, культурні продукти, які споживає людина визначають її як особистість. Культурні потреби ХХІ століття повинні формувати в людині прагнення до самовдосконалення та перетворення навколишнього світу. Важливе місце у системі задоволення культурних потреб відіграють сім'я, ЗМІ та соціокультурні інститути. Держава має підтримувати процес виробництва, реалізації і споживання культурних продуктів, тим самим надаючи своїм громадянам вільний доступ до них і, таким чином, всебічно задовольняючи їх культурні потреби. Це можливо, якщо культурні продукти будуть розглядатися як високодуховні інтелектуальні надбання культури і, водночас, як продукти споживання, що підпорядковуються законам ринку та ринкової конкуренції.

Література

1. Зиятдинова Ю. Е. Ноосфера культурных потребностей: социокультурный феномен : автореф. дис. ... д-ра соц. наук спец. 22.00.06 «Социология культуры». Майкоп, 2010. 53 с.
2. Каверин С. Б. Психологическая классификация потребностей // Вопросы психологии, 1987. № 5. С. 121–129.
3. Кветной М. С. Человеческая деятельность: сущность, структура, типы (социологический аспект). Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1974. 224 с.
4. Костенко Н. В. Динаміка культурних потреб населення України: очікування і ризики // Наука та інновації, 2010. Т. 6, № 6. С. 60–66.
5. Маслоу А. Мотивация и личность. С-Пб. : Питер, 2019. 400 с.
6. Петров И. Ф. Культурные потребности как целостная система // Наука и мир. № 7 (35). Том 2. Волгоград: Научное обозрение, 2016. С. 69–70.
7. Петрова С. И. Культурные потребности личности и культурная деятельность // Евразийское Научное Объединение, 2019. № 10 (56). С. 79–80. URL : <https://esa-conference.ru/wp-content/uploads/2019/11/esa-october-2019-part1.pdf> (звернення: січень, 2021).
8. Рашидова С. С. Визначення феномену і поняття «потреба» // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць / Гол. ред. Г. П. Шевченко. Вип. 5 (68). Северодонецьк : Вид-во СХУ ім. Володимира Даля, 2015. С. 106–121.
9. Стрункина Т. С. К проблеме социокультурных потребностей молодежи: философско-исторический анализ //

Педагогическое образование в России. № 6. Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2015. С. 214–219.

References

1. Ziyatdinova, Yu. E. (2010). Noosphere of cultural needs: socio-cultural phenomenon: autoref. dis. Dr. Social Sciences Special. 22.00.06 "Sociology of culture". Maykop. [in Russian].
2. Kaverin, S. B. (1987). Psychological classification of needs. Psychology issues, 5. 121–129. [in Russian].
3. Kvetnoy, M. S. (1974). Human activity: essence, structure, types (sociological aspect). Saratov: Publishing House of Saratov University. [in Russian].
4. Kostenko, N.V. (2010). Dynamics of cultural needs of the population of Ukraine: expectations and risks. Science and innovation. 6. 60–66 [in Ukrainian].
5. Maslow, A. (2019). Motivation and personality. St. Petersburg.: Peter. [in Russian].
6. Petrov, I. F. (2016). Cultural needs as a holistic system. Science and the world, 7. Volume 2. Volgograd : Scientific Review. 69–70 [in Russian].
7. Petrova, S. I. (2019). Cultural needs of the individual and cultural activity. Eurasian Scientific Association, 10. 79–80. Retrieved from: <https://esa-conference.ru/wp-content/uploads/2019/11/esa-october-2019-part1.pdf> [in Russian].
8. Rashidova, S. S. (2015). The definition of the phenomenon and the concept of "need". Spirituality of the person: methodology, theory and practice: a collection of scientific works. Goal. ed. G.P. Shevchenko. Issue, 5. Severodonetsk: View of SNU. 106–121 [in Ukrainian].
9. Strunkina, T. S. (2015). To the problem of socio-cultural needs of youth: a philosophical and historical analysis. Pedagogical education in Russia, 6. Yekaterinburg: Ural State Pedagogical University. 214–219 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2021

Отримано після доопрацювання 15.03.2021

Прийнято до друку 19.03.2021

Цитування:

Тадля О. М. Технологія створення мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 233-239.

Тадля Олександр Миколайович,

голова правління громадської організації

Мистецький центр «Тріумф», м. Київ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2576-8599>

tadlya@ukr.net

Tadlia O. (2021). The technology of creating an art project in the activities of the manager sociocultural sphere. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 233-239 [in Ukrainian].

ТЕХНОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ В ДІЯЛЬНОСТІ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

Мета дослідження: виявити та проаналізувати технологію створення мистецького проєкту як стратегічного інструменту, який може забезпечити ефективний процес реалізації діяльності менеджера соціокультурної сфери. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний підхід та найважливіші положення теорії та практики управління. Використовуються загальнонаукові та міждисциплінарні методи дослідження, зокрема, абстрактно-логічний, моделюючий та соціокультурний. **Наукова новизна** полягає у виявленні характерних рис мистецького проєкту, що відрізняють його від інших проявів художньо-творчої діяльності; здійснено аналіз структурних компонентів наукової категорії «мистецький проєкт»; охарактеровано соціокультурний простір як середовище для реалізації художньо-творчого проєкту; узагальнено технології створення мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери. **Висновки.** Визначаючи проблемний напрям дослідження, ми зупинились на технології створення мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери, особливостями якого є: по-перше, мистецький проєкт як організаційний компонент, що дозволяє систематизувати практичні дії фахівців; по-друге, управління мистецьким проєктом означає специфічну системну форму регулювання організаційних процесів; по-третє, обґрунтування вищезазначених компонентів здійснюється з урахуванням спрямованості мистецького проєкту, технологій створення та професійних компетенцій менеджера в соціокультурному середовищі.

Ключові слова: проєкт, технології, мистецький проєкт, управлінські технології, управління соціокультурною сферою.

Tadlia Olersandr, Chairman of the Board of the public organization Art Center «Triumph», Kyiv

The technology of creating an art project in the activities of the manager sociocultural sphere

The purpose of the study is to identify and analyze the technology of creating an art project as a strategic tool that can provide an effective process of implementing the activities of the manager of the socio-cultural sphere. **Methodology** of the study is the principles of dialectics, systemic, socio-cultural, and historical approaches, fundamental provisions of the theory of culture. The general scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison. **The scientific novelty** of the obtained results is to identify the characteristic features of urban music culture that distinguish it from other manifestations of musical culture; providing characteristics of the cultural space of the city as an environment for the realization of urban musical culture; determining the place of the script approach in the life of the representatives of urban music culture. **Conclusion.** Urban music culture is a complex and multi-vector phenomenon that characterizes the realization of music culture in the form of creating, performing, and listening to music in an urban environment. It demonstrates the attitude of members of the urban community to music and its role in the life and evolution of the urban social and cultural environment demonstrates a public interest in its manifestations through a desire to listen to music, to make music, or to produce works that are well-received by the urban society. The realization of the city's musical culture, its embodiment occurs by performing its basic functions, among which the most important are: axiological, cognitive, educational, communicative, semiotic, relaxation.

Key words: city culture, musical culture, urban musical culture, cultural space.

Актуальність теми дослідження. В соціокультурній сфері мистецький проєкт як особлива організаційна складова дозволяє систематизувати компетентні дії фахівців, підтримувати взаємовідносини різноманітних структур, організацій, залучати ресурси, виступати ефективною сучасною моделлю управління. Під управлінням мистецькими проєктами розуміється організаційна діяльність, спрямована на розробку певних етапів, які сприяють ефективному вирішенню завдань, будучи засобом безпосередньої взаємодії, ресурсним потенціалом та в умовах певних часових рамок специфічною системою формою регулювання культурних і мистецьких процесів. Зважаючи на те, що специфічна особливість управління мистецькими проєктами в діяльності менеджера, пов'язана з аналізом, задумом і втіленням різноманітних заходів, на цей аспект мають здатність впливати технології, які дають відповіді на сучасні потреби соціокультурної сфери.

Таким чином, у визначенні проблемного напрямку дослідження варто зосередити свою увагу на технології створення мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери.

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасний менеджер соціокультурної сфери постійно працює у середовищі, де сам стає суб'єктом діяльності. Проблема технології створення проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери, заслуговує конструктивної уваги. Вирішення проблемних питань, пов'язаних з функціонуванням і розвитком управлінських процесів в сфері культури і мистецтва, розробкою та апробацією технологій соціокультурного менеджменту, присвячені наступні наукові роботи: К. Давидовський (2013) формулює параметри мистецького проєкту і виокремлює навчальні та позанавчальні мистецькі проєкти освітніх закладів; Н. Івановська, В. Шульгіна, О. Яковлев (2018) розкривають теорію та практику соціокультурного проєктування в мистецтві; Я. Мартинишин, О. Костюченко (2018) зазначають проєктний менеджмент як стратегічний інструмент розвитку соціокультурної сфери; Г. Новікова (2010) аналізує проєктні технології соціально-культурної діяльності; С. Оборська (2018) акцентує на сучасні проблематиці подієвого менеджменту мистецьких проєктів; Л. Обух (2018) виокремлює та осмислює теоретичні та

практичні аспекти проєктування в галузі академічного музичного мистецтва; М. Поплавський (2019) охарактеризовує феномен проєктної діяльності «crossover point» і його поширення в сучасній мистецькій практиці. Відзначаючи вагомість наукових досліджень цих вчених, потрібно наголосити, у зазначеній проблемі потребує подальшого дослідження діяльність, що дозволяє доповнити сам характер практичної роботи, виявляти та сформувати компетентні дії менеджера соціокультурної сфери в управлінні мистецькими проєктами. Зокрема це стосується передумов виокремлення технологій і особливостей створення мистецького проєкту, з'ясування окремих етапів та форм діяльності в соціокультурній сфері. Таким чином, виявлені невирішені проблеми дають нам змогу сформулювати мету нашої роботи.

Мета дослідження. Визначити і проаналізувати технології створення мистецького проєкту як своєрідного стратегічного засобу, здатного забезпечити реалізацію та ефективно втілення соціокультурних проєктів в діяльності менеджера соціокультурної сфери.

Виклад основного матеріалу. В діяльності соціокультурних організацій поширення набули форми культурної діяльності – «мистецькі проєкти». Вони виникають і як самостійний напрям і як творчий задум, виражений в конкретній структурній художній формі. При їх розробці та реалізації широко застосовується поняття «проєкт», «творчий проєкт», «культурно-мистецький проєкт», «соціокультурний проєкт». Поняття «проєкт» ще характеризують як схему, план, задум, влаштування, заснування будь-чого – тобто, прообраз будь-якого об'єкта, чи виду діяльності. Відповідно до Міжнародного британського стандарту BS 6079-1:2000 термін «проєкт» визначається як «унікальна сукупність скоординованих дій (робіт) з певним початком та закінченням, що здійснюється певною особою або підприємством для досягнення мети у завчасно визначені терміни, витрати та параметри виконання» [2, 4]. За визначенням англійської асоціації проєкт-менеджерів, проєкт – це «окреме підприємство з визначеними цілями, які враховують вимоги до часу, вартості та якості результатів, що досягаються» [1, 12]. Р. Арчибальд (2004) визначає проєкт як «комплекс зусиль, які здійснюються з метою одержання визначених унікальних результатів

в межах відведеного часу і в рамках узгодженого бюджету, що виділяється на фінансування ресурсів, які використовуються під час реалізації проекту» [3, 18]. Я. Мартинишин, О. Костюченко формулюють свою думку, щодо зазначеної проблеми наступним чином: «проект є комплексом взаємопов'язаних цілеспрямованих, послідовно орієнтованих у часі заходів зі створення різного роду продукту діяльності, в умовах обмеженості ресурсів (фінансових, трудових і матеріальних) і заданості термінів їх початку і завершення; є засобом збереження або відтворення соціальних явищ та культурних феноменів, відповідних (як кількісно, так і якісно) сформованим нормам» [6, 87].

Таким чином, з наведених вище визначень можна зробити висновок, що спільними ознаками для всіх проєктів є: направленість на досягнення конкретних цілей; скоординоване виконання певних узгоджених дій; обмеження за часом і ресурсами; унікальність ідеї та реалізації задуму, що здійснюється певною особою, організацією чи підприємством. Проєкт сьогодні розглядається як задум, план, як складова частина, система координат, модель та засіб реалізації розробленої концепції і є обов'язковим компонентом в професійній діяльності творчої команди менеджера соціокультурної сфери.

У задумі соціокультурного проєкту чітко простежується як загальний сенс існування – тема, ідея, зміст, форма, так і окремі складові драматургії – дійові особи, події, конфлікт, логічність побудови, образність. Задум несе в собі логіку проєкту, – театралізованої вистави, майбутнього естрадного шоу, видовища, масового свята, концертної програми та інших художніх та творчих соціокультурних подій. Підкреслюючи значення задуму в технологічному процесі створення проєкту, ми не можемо обійти його концептуальну основу – ідею проєкту. Постановка проблеми, визначає коло питань, оскільки проєкт не створюється абстрактно, а розрахований на конкретну цільову аудиторію і припускає, вивчення її соціокультурних запитів та інтересів. Тема і ідея складають ідейно-тематичний план проєкту. Цей план є основою, яка об'єднує задум проєкту в єдине ціле, уточнюючи тему і ідею, ми його конкретизуємо та посилюємо враження від його сприйняття.

За визначенням М. Поплавського, термін «проект» у контексті мистецької практики розуміється не лише як результат оригінального плану, а як унікальна сукупність скоординованих дій, спрямованих на досягнення конкретної культуротворчої, естетико-художньої мети [10, 253]. Виходячи з теми, ідеї та мети, наступні важливі конструктивні елементи проєкту – відбір змісту і вибір форми. Різноманіття драматургічних форм проєктів соціально-культурної діяльності (розмовні Stand Up, театралізовані вистави, шоу-програми, гала-концерти, видовища та ін.) диктують свої закони при відборі відповідного обраної форми та змісту. Пошук і знаходження сюжету або сюжетного ходу, конфлікту, основних подій і дії пропонує наступну складову проєкту – його композиційну побудову.

Таким чином, композиція організовує форму проєкту, не просто поєднує номери, епізоди, блоки, але і вимагає такого їх розташування, яке дозволить виразити головну ідею та тему мистецького проєкту.

К. Давидовський зазначаючи семантику поняття «мистецький проєкт» визначає ряд параметрів і особливостей: народження нового прогресивного мистецького задуму; наявність сприятливих умов для впровадження нових мистецьких ініціатив; створення прецеденту історичного «ексцесу» – оприлюднення раніше невідомого, проте значного факту, здатного зацікавити культурно-мистецьке середовище, або народження принципово нової, актуальної та сучасної концепції культурного заходу; наявність лідера мистецького проєкту; визначення чіткої (саме мистецького спрямування) мети і завдань проєкту; визначення (вибір) певного часу для проведення заходу, що повторюється періодично й зумовлений найбільш сприятливими обставинами, передусім – соціальними; формування «своїї» аудиторії тривалого мистецького проєкту; підтримка мистецького проєкту відповідними владними структурами; диверсифікація джерел фінансування мистецького проєкту; для тривалого існування мистецького проєкту необхідно створити суспільний і міжнародний резонанс першого ж заходу проєкту, широкий розголос його в мас-медіа [4, 161-162].

С. Оборська, акцентуючи на сучасній проблематиці подієвого менеджменту, зазначає, що «мистецький проєкт як унікальна цільова культурно-творча подія створюється для досягнення конкретних результатів,

пов'язаних зокрема з економікою та суспільством» [8, 392]. Л. Обух, виокремлюючи та осмислюючи теоретичні та практичні аспекти проектування в галузі академічного музичного мистецтва, пропонує таке авторське визначення концепту «музичний проект академічного мистецтва», яке заслуговує нашої уваги: «це – неповторюване поетапне організування резонансних заходів академічного музичного мистецтва загальнонаціонального чи локального (місцевого) масштабу як виду комунікаційної програми у системі стратегічного процесу функціонального менеджменту з метою залучення його в якості механізму позитивної соціальної дії» [9, 97].

Таким чином, «мистецький проект» – це своєрідний відгук на актуальну подію, форма суспільної свідомості, сфера людської культури, задуму, умов, ініціативи, середовища, комунікації, творчої діяльності, у процесі якої створюються художні образи на те чи інше соціокультурне явище.

У практиці організацій соціокультурної сфери існує безліч версій мистецьких проектів за формою, змістом, структурою. Розроблений мистецький проект допомагає менеджеру соціокультурної діяльності уникнути багатьох недоліків при його реалізації, у ньому поєднуються творчі, технічні, фінансові і загалом практичні аспекти діяльності: 1) мистецький проект є документом, який виконує як стратегічні цілі планування, так і тактичні – управління та контролю виконання різних функціональних дій в ході реалізації проектних форм діяльності; 2) мистецький проект є підставою для початку творчої роботи і дає оцінку результатам за певний період діяльності; 3) мистецький проект сприйнятливий для різного роду інноваційних втілень та слугує, як засіб для отримання необхідних інвестиційних надходжень і шляхів фінансування проекту; 4) мистецький проект є рекламою та PR акцією, програми, стаючи своєрідною брэндом проектною організацією; 5) мистецький проект є безперервним процесом пізнання сучасних соціокультурних реалій, і є інструментом самонавчання та самовдосконалення персоналу організації.

Як ми вже відзначали, мистецький проект будується в площині загальної стратегії соціокультурної організації в цілому і поєднує різні етапи, функції і результати діяльності. С. Оборська зазначає що, «функція подієвого менеджменту – висококваліфікована організація, яка складається з чотирьох

ресурсів – ідеї, часу, фінансування та команди. Окрім того, у будь-якому мистецькому проекті важливими є прогнозування, стратегічне мислення та планування, а для проектів, мета яких – безпосереднє формування суспільної думки, важливо зважати на різноманітні впливи» [8, 396].

Проектні технології у соціокультурній сфері мають і ряд особливостей, характерних саме для цього виду творчої діяльності. На інноваційній та творчій складовій проектною діяльності наголошують Н. Івановська, В. Шульгіна та О. Яковлев, «оскільки вона передбачає перетворення реальності, будується на базі відповідної технології, яку можна уніфікувати, засвоїти та вдосконалити» [5, 22]. Г. Новікова аналізує проектні технології соціально-культурної діяльності, під якою розуміє сукупність форм, методів, методик, розробок, розрахунку, моделей проектування та впровадження різних інновацій, здатних забезпечити досягнення певної мети. З точки зору предметної діяльності, під технологіями слід розуміти організований процес впливу суб'єкта на об'єкт діяльності з метою формування соціально-значущих якостей особистості [7, 114-115].

Таким чином, робота над технологією створення проекту починається з визначення і вирішення трьох основних завдань: 1) визначення цілей, яких намагається досягти організація; 2) діагностика – аналіз реального стану діяльності; 3) прогнозування – перспектива досягнення кінцевого результату.

При отриманні сприятливого аналітичного прогнозу на реалізацію поставленої мети менеджер соціокультурної діяльності приступає, власне, до проектування моделі майбутньої проекту, зазначаючи: назву та вид проекту, стратегію маркетинг-міксу, включаючи: продукт (місце проведення, програма), ціни, комунікація (реклама, просування, робота з громадськістю), спонсорування, організація і реалізації програми, контролінг. Обґрунтовується загальна концепція пропонованого проекту, визначається стартова команда, фазовий план, цілі, масштаби діяльності, місце проведення, стратегічні переваги, фінансові та організаційно-правові умови. Тобто, концепція проведення проекту: це основна ідея і відповідальність, стратегія і маркетинг, ресурси і витрати, логістика і загальні умови діяльності, ризики і безпека.

На цьому етапі відбувається детальне опрацювання ідейно-тематичного задуму конкретної форми, підготовка сценарію в цілому і окремих його частин, визначається композиційне рішення запропонованої форми, обґрунтовується її жанр, художній образ. Визначається цільова група учасників, в тому числі: географія проведення проєкту, кількість відвідувачів, хід проєкту, розподіл по часу. На цьому етапі розкриваються фінансові ресурси, складання бюджетного плану та затвердження бюджету. Крім того, вказуються умови для потенційного інвестора, можливої державної підтримки проєкту чи органів місцевого самоврядування, меценатів, співзасновників або партнерів, включаючи соціокультурну організацію, де проєкт може реалізовуватися. У цій частині необхідно зазначити потенційні ризики, які можуть виникнути при реалізації проєкту.

Наступний етап роботи над мистецьким проєктом називається організаційно-творчий і включає наступні процедури. Після затвердження сценарію і бізнес-плану починається безпосередня робота над організаційно-управлінською стороною реалізації проєкту на практиці. На цьому етапі роботи над проєктом визначаються форми і методи управління проєктом, дається характеристика персоналу, що відповідає за реалізацію проєкту, оцінюється особливості культурно-мистецької сфери, визначаються організації і колективи, зацікавлені в просуванні проєкту, формуються групи і оргкомітети. Крім того, визначаються відповідальні за напрями роботи, розробляються положення, умови відбору, як в середині проєкту, так і для зовнішньої аудиторії. Також на цьому етапі проєкту затверджуються творчі колективи і окремі виконавці, організатори, які беруть участь в реалізації проєкту, обґрунтовується використання різних технічних засобів: світлової і сценічної техніки, музичного обладнання, розробляються ескізи одягу сцени, костюмів, сценографічного вирішення.

Фінансово-економічна частина проєкту ґрунтується на розгорнутому бізнес-плані із зазначенням вартості всіх видів робіт, пов'язаних із здійсненням проєкту і зазначенням конкретних джерел фінансування. Визначаються шляхи можливої самоокупності постановочних витрат, обґрунтовуються штатний розклад і заробітна плата персоналу, розробляється кошторис з докладним зазначенням статей доходів і витрат,

відрахувань на податки та інших статей. Важливе місце відводиться розробці режисерського сценарію, який є відповідним пунктом для діяльності всіх постановочних служб, задіяних в розробці проєкту на даному етапі.

Наступний етап роботи над проєктом – це етап безпосереднього виробництва, що включає оренду або купівлю обладнання, репетиційний період, виробництво декорацій і костюмів, проведення рекламної кампанії. На цьому етапі розробляються і підписуються трудові угоди, контракти, договори, укладені відповідно до чинного законодавства України і домовленостями між організаторами і учасниками проєкту. Промоутерська частина проєкту включає в себе основні прийоми інформаційної та рекламної діяльності, в ній обґрунтовується необхідність застосування тих чи інших прийомів, розробляються відео кліпи, відеоджінгли. Організуються і проводяться прес-конференції, здійснюється пошук інформаційних спонсорів, розробляється стимулююча система, використовуються рекламні форми і прийоми, які посилюють інтерес глядацької аудиторії до мистецького проєкту.

Заключний етап роботи над проєктом пов'язаний з його реалізацією, завершальними монтажними роботами з оформлення та обладнання сцени, монтажними і генеральними репетиціями, прем'єрою, експертними оцінками діяльності по реалізації проєкту та аналізом творчих і фінансових результатів. У цей період особливу роль відіграє розробка режисерсько-постановочної документації, яка знаходить відображення в монтажній складовій, що з'єднує воедино діяльність всіх технічних служб, задіяних в постановочній роботі. За монтажним листом кожна служба узгоджено включається в робочий процес, згідно конкретних етапів досягнення поставленої мети та оцінки отриманих результатів.

Таким чином, «мистецький проєкт» в художньо-образній формі відображає глибоке осмислення автором (продюсером, менеджером, сценаристом, режисером) окремого факту або цілого явища соціокультурного життя людини і суспільства, і особливу, якщо не головну роль відіграє в ньому творчий ідейно-тематичний задум, організаційно-творчий етап, фінансово-економічний, виробничий та етап реалізації майбутньої акції.

Я. Мартинишин, О. Костюченко зазначають що, «провідною формою менеджменту в соціокультурній сфері, стратегічним інструментом її розвитку є проєктна діяльність, цілісна концепція якої ґрунтується на взаємодії економічних, культурних, соціально-психологічних, творчих і технологічних аспектів, а ефективність якої залежить від ефективного управління часом, матеріальними та людськими ресурсами, командою проєкту, впровадження інновацій та ефективного використання інвестицій» [6, 88]. Успіх при створенні та реалізації мистецького проєкту можливий за умови творчого підходу менеджера соціокультурної сфери до використання креативних технологій, інноваційних методик, нетрадиційних форм і прийомів, інтенсивної працездатності і точного розрахунку в організаційно-фінансовій діяльності. Тільки в цьому випадку особистісна позиція менеджера соціокультурної сфери з організації мистецького проєкту буде зрозуміла суспільством, глядачами.

Якими компетентностями повинен володіти менеджер соціокультурної сфери: практичними навичками, готовності реалізувати свій задум як при написанні драматургічної основи (сценарію), так і в процесі створення мистецьких проєктів; здатність до співпраці з колегами та партнерами, вміння розв'язувати проблеми в різних життєвих ситуаціях; успішно і ефективно використовувати комунікативні навички; вільно і впевнено використовувати професійну термінологію; здатність ставити і вирішувати прикладні завдання з використанням теорії і практики в управлінні мистецьких проєктів; адаптивність, застосовувати навички розробки довгострокових планів дій, внутрішня мотивація, вміння робити власний вибір та встановлювати особисті цілі; використовувати інноваційні технології в створенні і реалізації сучасних мистецьких проєктів; вміння оперувати знаннями, вміння аналізувати та належно використовувати інформацію.

Таким чином, менеджери соціокультурної сфери повинні впевнено орієнтуватися в сучасному суспільному просторі актуальних потреб, оцінювати та складати бізнес-плани, стратегію просування товару чи послуги, або самому орієнтувати соціокультурний ринок під свої індивідуальні цінності; аналізувати інформаційні матеріали, вміти інформацію перетворити у бізнес чи

соціальну складову, застосовуючи при цьому принципи формування, функціонування системи управління, професійний досвід, технології, фінанси та правові складові для розвитку організації та втілення свого мистецького проєкту.

Наукова новизна. Виявлено характерні особливості мистецького проєкту, що вирізняє його з-поміж інших проявів художньо-творчої діяльності; досліджено структурні складові наукової категорії «мистецький проєкт»; охарактеризовано соціокультурний простір як середовище реалізації мистецького проєкту; узагальнено технологію створення мистецького проєкту у діяльності менеджера соціокультурної сфери.

Висновки. У визначенні проблемного напрямку нашого дослідження ми зосередили свою увагу на технології створення мистецького проєкту в діяльності менеджера соціокультурної сфери особливостями якої є: по-перше, мистецький проєкт як організаційна складова, яка дозволяє систематизувати компетентні дії фахівців, виступає ефективною сучасною моделлю управління; по-друге, під управлінням мистецькими проєктами розуміється специфічна системна форма регулювання організаційних процесів; по-третє, специфічна особливість діяльності менеджера, пов'язана з аналізом, задумом і втіленням різноманітних заходів, на цей аспект мають здатність впливати технології, які дають відповіді на сучасні потреби соціокультурної сфери.

Обґрунтування вищезазначених компонентів здійснено з урахуванням спрямованості мистецьких проєктів, технологій створення та фахових компетентностей менеджера у соціокультурному середовищі.

Література

1. A Guide to the Project management Body Knowledge. Project Management Institute Standards Committee. 2000 Edition., 2000. 224 p.
2. British Standard BS 6079-1 : 2000. Project management. Part 1 : Guide to Project management. 182 p.
3. Арчибальд Р. Управление высокотехнологичными программами и проектами. Пер. с англ. Е.В.Мамонтова. Москва : Компания АйТи; ДМК Пресс, 2004. 472 с.
4. Давидовський К.Ю. Семантика мистецького проєкту (на прикладі творчих ініціатив Київського інституту музики ім. Р. М.

Глієра 1990-2000-х років). Культурологічна думка. 2013. № 6. С. 160-164.

5. Івановська Н. В., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Соціокультурне проектування в мистецтві. Київ, НАКККІМ. 2018. 196 с.

6. Мартинишин Я. М., Костюченко О. В. Проектний менеджмент як стратегічний інструмент розвитку соціокультурної сфери. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Культурологія. 2018. № 4. С. 84-89.

7. Новикова Г.Н. Технологические основы социально-культурной деятельности. Москва : МГУКИ, 2010. 158 с.

8. Оборська С. В. Сучасна проблематика подієвого менеджменту мистецьких проєктів. Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 61. С. 389-397.

9. Обух Л.В. Концептуалізація поняття «Музичний проєкт академічного мистецтва». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. № 125. С. 89-103. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.189050>.

10. Поплавський М. М. Мистецький проєкт: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. №1. С. 248-254.

References

1. A Guide to the Project management Body Knowledge. (2000). Project Management Institute Standards Committee. Edition. [in English].

2. British Standard BS 6079-1. (2000). Project management. Part 1 : Guide to Project management. [in English].

3. Archibald R. (2004). Management of high-tech programs and projects. (E.V.Mamontova, Trans.

in Eng.).(A.D. Bazhenova & A.O. Arefeva, Ed). Moskva : Kompaniya AyTi; DMK Press [in Russian].

4. Davidovskiy K.Yu. (2013). Semantics of mystical project (applied to creative initiatives of the Kiev Institute of Music named after R.M. Gliera 1990-2000 s). Kulturologichna dumka. 6, 160-164. [in Ukrainian].

5. Ivanovska N. V., Shulgina V. D., & Yakovlev O. V. (2018). Socio-cultural projects in mystery. Kiev, NAKKKIM [in Ukrainian].

6. Martinishin Ya. M., & Kostyuchenko O. V. (2018). Project management is a strategic tool for the development of the social and cultural sphere. Visnik Natsionalnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv. Kulturologiya. 4, 84-89. [in Ukrainian].

7. Novikova G.N. (2010). Technological foundations of social and cultural activities. Moskva : MGUKI [in Russian].

8. Oborska S. V. (2018). Contemporary issues of event management of art projects. Kultura Ukrayini. Seriya: Mistetstvoznnavstvo. 61, 389-397. [in Ukrainian].

9. Obuh L.V. (2019). Conceptualization of the concept of «Musical project of academic art». Naukoviy visnik Natsionalno yi muzichnoyi akademiyi Ukrayini Imeni P. I. Chaykovskogo. Kiyiv : NMAU Im. P.I. Chaykovskogo. 125, 89-103. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.189050>. [in Ukrainian].

10. Poplavskiy M. M. (2019). Art project: the discourse of artistic culture of the beginning of the new millennium (at the crossover point). Visnik Nats. akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv. 1, 248-254. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.03.2021

Отримано після доопрацювання 29.03.2021

Прийнято до друку 05.04.2021

Цитування:

Моторна Т. Ф. Менеджерський аспект місіонерської діяльності О. Скрибіна. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 1. С. 240-245.

Моторна Тетяна Федорівна,

магістр, концертмейстер

Одеської обласної філармонії

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1573-9209>

tmotornaya@gmail.com

Motorna T. (2021). Managerial aspect of missionary activity of A. Scriabin. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 1, 240-245 [in Ukrainian].

МЕНЕДЖЕРСЬКИЙ АСПЕКТ МІСІОНЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ О. СКРЯБІНА

Мета роботи — виявити історико-культурну специфіку місіонерської діяльності О. Скрибіна щодо ознак музичного менеджменту як ціннісного, творчого явища духовної культури, що має практичну реалізацію в умовах соціокультурної взаємодії. **Методологія** включає в себе аналітичний, порівняльно-історичний і жанрово-номінативний музикознавчі підходи, обумовлені естетико-культурологічними та філософськими позиціями, як це маємо в роботах П. Валері, О. Лосева, Л. Сабанєєва, в дисертаціях Д. Андросової, В. Батанова, Лю Бінцяна та ін. Методологічні основи дослідження складають теорія пізнання, філософські принципи діалектики єдності і взаємодії об'єкта і суб'єкта, загального і одиничного, духовного і матеріального, культурологічного та історичного. **Наукова новизна** полягає у розрізненні історико-культурних особливостей музичного менеджменту у місіонерських зусиллях О. Скрибіна, скерованих християнсько-ісихастськими стимулами його світоглядних настанов, які живили як творчо-практичну діяльність геніального митця, так і організаційно-мироутворюючі зусилля на захист «інтелектуального Переродження» людей у період кривавих реалій Першої світової війни. **Висновки.** Визначена християнсько-ісихастська генеза світоглядних основ О. Скрибіна, що надавала рис музичному менеджменту організаційно-управлінських принципів, детермінованих національним менталітетом потреби «спасіння людства» через релігійне єднання в єкуменічно-розширювальному тлумаченні планетарно-значущих акцій («релігаре» — зв'язок). Ціннісно-сміслові навантаження організаційно-управлінських засобів О.Скрибін вбачав у відправі Містерії як планетарно-об'єднуючого чинника, попри соціально-політичний розбрат, викликаний Першою світовою війною. Вказані позахудожні показники місіонерської активності О. Скрибіна демонструють парадигмальну складову поєднань творчо-практичної і організаційно-виховної, теоретично-культуротворчої та ін. діяльності в особі видатних особистостей минулого століття, феномен яких зазначений в «системі Леонардо да Вінчі» П. Валері як визначальний індекс психологічної настанови творчої особистості.

Ключові слова: музичний менеджмент, місіонерська діяльність О. Скрибіна, «система Леонардо да Вінчі», діяльнісно-творчі типології, дійство Містерії.

Motorna Tetiana, Master's Degree, Concertmaster of the Odessa Philharmonic Theater

Managerial aspect of missionary activity of A. Scriabin

The purpose of the article is to identify the historical and cultural specifics of A. Scriabin's missionary activity in dealing with the features of music management as a value, creative phenomenon of spiritual culture, which has a practical implementation in the conditions of socio-cultural interaction. **The methodology** includes analytical, comparative-historical, and genre-nominative musicological approaches determined by aesthetic-cultural and philosophical positions, as we have in the works of P. Valeri, O. Losev, L. Sabaneev, in the dissertations of D. Androsova, V. Batanov, Liu Binqian, etc. The methodological foundations of the research are the theory of knowledge, philosophical principles of dialectics of unity and interaction of object and subject, general and individual, spiritual and material, cultural and historical. **The scientific novelty** lies in the distinctive historical and cultural features of Music Management in the missionary efforts of Fr. Scriabin, directed by the Christian-Hesychast incentives of his ideological attitudes, which fueled both the creative and practical activities of both a brilliant artist and organizational and peacekeeping efforts to protect the "intellectual rebirth" of people during the bloody realities of the first World War. **Conclusions.** The Christian-Hesychast, including the genesis of the ideological foundations of Fr. Scriabin, who gave the features of music management, organizational and managerial principles determined by the national mentality of the need to "save humanity" through religious unity in an ecumenical-expanding interpretation of planetary-significant actions ("Religare"-communication). Scriabin saw the value-semantic load of organizational and managerial means in the dispatch of the mystery as a planetary-unifying factor-despite the socio-political discord of the first World War. Extra-artistic indicators of missionary activity by their nature are indicated. Scriabins demonstrate the paradigmatic component of combinations of creative-practical and organizational-educational, theoretical-cultural-creative, etc. in the person of outstanding personalities of the last century, the phenomenon of which is indicated in the "Leonardo da Vinci

system" by P. Valerie as a marking index of the psychological attitude of a creative person in the last century.

Key words: music management, missionary activity of A. Scriabin, "Leonardo da Vinci system", activity-creative typologies, action of the mystery.

Актуальність теми дослідження визначена ракурсом сприйняття спадщини О. Скребіна, яка не розглядалася в угрунтованості його християнським світоглядним підходом, а також у втіленні його місіонерства людського єднання через містеріальний акт, який виступає різновидом виявлення «системи Леонардо да Вінчі» [4], тобто поєднанням композиторської і позахудожньої організаційної планетарно-єднальної миротворчої діяльності, що претендує на особливу форму музичного менеджменту позакомерційного значення. Такого роду єдність у роботі однієї композиторської персони взагалі творчо-практичної роботи і теоретичної, організаційно-суспільної і т.п. діяльності неможливе було у XIX сторіччі, однак стало атрибутивною ознакою творчої виражальності у минулому столітті Мета роботи — виявити історико-культурну специфіку місіонерської діяльності О. Скребіна щодо ознак музичного менеджменту як ціннісного, творчого явища духовної культури, що має практичну реалізацію в умовах соціокультурної взаємодії.

Наукова новизна полягає у розрізненні історико-культурних особливостей музичного менеджменту у місіонерських зусиллях О. Скребіна, скерованих християнсько-ісихастськими стимулами його світоглядних настанов, які живили як творчо-практичну діяльність геніального митця, так і організаційно-миротворчі зусилля на захист «інтелектуального Переродження» людей у період кривавих реалій Першої світової війни.

«Життя, світло, боротьба, воля – ось у чому справжня велич Скребіна», – це слова В. Софроніцького, який завершив свій концерт, присвячений 30-річчю з дня смерті Скребіна» [3, 129]. І далі маємо виділити послідовний символістський ідейно-світоглядний простір Скребіна, «який < ... > був не чим іншим, як символістом в музиці, і всі ті передумови, які нині стали традиційні по відношенню до символістів поезії та літератури, цілком і навіть у ще більш категоричній формі прикладені до нього» [8, 8].

Говорячи про Скребіна як про філософа, ми використовуємо цю складову його творчої спадщини буквально, забуваючи, що Скребін-художник-мислитель і вся його творчість жилися його ж релігійними поглядами, що йшли від православних глибин його дворянської культурної настанови. Як пише

Л. Гервер, «Скребін надавав величезне значення тому, що народився на Різдво, і смерть його на Великдень 1915 року ніби підтверджувала істинність прижиттєвого міфу» [5]. Одночасно Скребін увібрав екуменістичні «розкачки» початку минулого століття, розмірковуючи про значимість своїх містеріальних ідей, вважаючи, що «Христос не єдиний Месія і навіть не з найважливіших: йому треба було очистити місце для творця Містерії. < ... > Повинна бути Містерія, і <...> Месія – це особа, що веде до Містерії. Христос не звершив тієї містерії – це ясно» [8, 190-191].

Вказані висловлення органічно вписуються в культуру символістської доби, тобто кінця XIX – початку XX століть, коли за ініціативи Миколи II робилися зусилля у побудові «сполучених штатів Європи» для воцаріння людської спільноти без воєн і конфліктів у вигляді «інтернаціоналізму зверху», що категорично відкинули революційні події 1905-1907 років, а згодом диференціація воєнних таборів у воєнних діях 1912-1918 рр. Месіанство по встановленню людського релігійно-інтелектуального єднання відзначило не тільки О. Скребіна, але й американця Ч. Айвза, який писав Вселенську симфонію у 1915 р., а в разі невдачі її постановки відмовився і від названого месіанського акту, і від композиторської діяльності у цілому.

Усвідомлюючи свою важливу місію Спасителя, скребінівська надлюдина відкриває для себе абсолютно нові шляхи творчого самовираження, які через спирання на дематеріалізуюче одухотворення і злиття в єдиному *містеріальному* акті прагнуть до вирішального Вселенського екстазу. Так вимальовується менеджментський, культурно-організуючий і направляючий ракурс діяльності Скребіна (аналогічно – у Айвза). А національна ознака виявляється через особливого роду релігійно-діяльнісний радикалізм, притаманний саме російсько-православній традиції:

«У російському духовному житті таїться велике месіанське очікування... очікування космічного воскресіння... У віруючої російської людини взір вже звернений до Світла Того, Котрий гряде ... І це буде не результатом еволюції чи історичного прогресу, але чудом, світовою катастрофою... ...російська людина буває з Богом чи проти Бога, однак ніколи не без Бога» [6, 5-6].

Шлях до досягнення Чуда Преображення О. Скрибін вбачав у принципово новому синтезі, який *виходить за межі мистецької діяльності*:

«Оскільки мистецтво, будучи розчленованим на різні способи вираження – живопис, музику, танець та інші, не здатне здійснити осяяну єдність всього сущого, то найвищий акт, Містерія, < ... > повинен вдатися до допомоги абсолютно нового мистецтва: Всемистецтва. < ... > Містерія була задумана як універсальна Літургія, причому все людство повинне брати участь в акті і досягти заключного екстазу» [9, 73-74].

Цей опис вказує, що мистецтво дає можливість наблизитися до Вселенського містеріального акту, *але ні в якому разі не охоплює плановану містерію-літургію як вселенське явище*. Саме тому О. Лосєв пов'язує творчість Скрибіна «не з новоєвропейським, а з давньомовним світовідчуттям» [177]. «Тільки язичники знають останню солодкість виходження з себе і розчинення у відродженому морі буття і Божественного життя – пише О. Лосєв. <...>. Тільки язичництво могло навчити Скрибіна < ... > необхідності розчинення в первісно-єдиному» [7]. Сам Скрибін спочатку відносив себе до прихильників християнства, будучи у дитинстві і юності людиною глибоко релігійною: «Я багато думав років в п'ятнадцять – про Бога, про Христа, взагалі про релігію. Я ніколи не був справжнім матеріалістом» [8, 302]. Однак, є думка Л. Сабанєєва щодо зрілості композитора і яка стала основою стереотипу звинувачень у «соліпсизмі» та ін.: «...він не був ні в якій мірі християнином. < ... > Христос займав для нього те місце, яке Він йому вже визначив і яке витікало з його 'теософії'. Іноді він висловлював думки такого роду, що насправді Христа зовсім не було, а вся легенда або міф про Христа є не що інше, як окультний і езотеричний виклад якоїсь містерії, що колись мала місце в світі» [8, 140-141].

Як вже відзначалося вище, світовідчуття О. Скрибіна пов'язане з бажанням містеріального перетворення через акт божественно-творчого підйому. А містерія у символістів – це спочатку внутрішній складний психологічний процес, що об'єднує в собі гаму полярних самовідчуттів: від «Я ніщо» – до «Я світло» і «Я Бог!». На відміну від романтичного мистецтва, в основу якого лягла драма, мистецтво символістів зосереджене навколо нового глобального дійства-Містерії, що являє собою вже не тільки сценічну багатоактну театралізовану

виставу, а сам процес життя, у якому немає більше акторів: є Творець і все живе людство.

Вибудова Містерії О. Скрибіним довго вважалася суто суб'єктивізованим актом, не зважаючи на те, що термінологія, вживана композитором, чітко орієнтувала на містеріально-православні чинники тієї активності (про це зазначимо нижче, таке спостереження зроблене Д. Андросовою і відповідно зазначене в її роботі [2, 61-70]). Нагадаємо, що християнська містерія сформувалася як продовження язичницьких містерій, серед яких найбільш знаменитими були єгипетські (на честь Ізиди), вавилонські (на честь Тамуза), орфістські (на вшанування Орфея), дрістичні (ініціативні) містерії, проходження через які надавало нового статусу мисленню й знанню міста, тобто посвяченого через містеріальний акт. Звідси формувалася термінологія: «Містерії (від грецького μυστήριον – таємниця, таїнство): 1) В країнах античного світу (Греція, Рим) та Стародавнього Сходу (Єгипет, Персія) таємні релігійні обряди, церемонії на честь деяких богів, до участі в яких допускалися тільки посвячені; 2) Інколи релігійні процесії з елементами вистави у східних релігіях (напр., *шах сей-вахсей*). 3) Популярний жанр середньовічного релігійного театру в Західній Європі XIV-XVI ст. [10, 441].

У цьому викладенні язичницькі і християнські містерії протистоять як втілення суто релігійного обрядно-церемоніального акту, тоді як християнський варіант впевнено називається театральним за перевагою. І це, можливо, є справедливим відносно XIV-XVI століть, але з тією поправкою, що на Русі містеріальні вистави також мали місце і продовжували існувати до середини XVII століття, тоді як Контрреформація на Заході їх заборонила на початку згаданого XVII ст. Наведена характеристика у довіднику цілком ігнорує відомості про театральні-містеріальне життя Візантії (і це було певною науковою традицією, яку науковий світ подолав тільки у XXI столітті) і пов'язаних з нею держав, у тому числі Руссю.

Інерція ігнорування східно-християнської основи усіх культурних переваг Європи, Західної у тому числі, була такою могутньою, що навіть у російських, цікавих і змістовних виданнях початку 2000-х знаходимо: «...Східнослов'янська культура не знала театру, а якщо і знала, то тільки опосередковано...» [9, 268]. Але такий погляд виглядає анахроністично у контексті матеріалів 2010-х, зокрема це дані монографії Т. Акиндиной та А.Амашукелі [1], виданої у

2015 р.: «...театралізація богослужіння на християнському Сході має свої витoki. Містерії були поширені у Візантії...» [1, 75].

Саме у Візантії сформувалася християнська містерія, яку за відверту спадкоємність щодо релігійної театральності грецько-римської Античності таврували «язичництвом» представники Римської церкви в XI і XIII століттях, організувавши грабіжницький напад на Константинополь і крадіжку священних реліквій для Католицизму, що відпало від Нерозділеної церкви (частково у XI ст., остаточно у XIII ст.). Містеріально-театралізовані ознаки, сприйняті від доіконоборського періоду Візантії, зберігала Галіканська церква у вигляді духовних танців, що маємо і в сьогоденні в іспанській католицькій традиції. Так що «відсунення» націй, споріднених Православ'ям з Візантією, від театральності-містеріальності в сучасному науковому середовищі неможливе.

Особливу агресію зі сторони сформованого у вказані XI-XIII ст. католицизму викликали ісихасти («мовчальники»), для яких спеціального роду пластика безсловесної молитовності явно успадковувала певні установки релігій буддистського Сходу. Але ті вказівки на індійські джерела мають місце і в апокрифічних Євангеліях, але зовсім не заборонених ніякими конфесіями до вжитку у богослужбовій сфері. Запорізька Січ [12], Київ і Москва, будучи осередками ісихазму на Русі в успадкування пізньовізантійського релігійного надбання, заклали ту атмосферу довіри до православного містицизму, який відзначив, безумовно, позицію О. Скрябіна. Ясно, що цей підхід корегувався теософськими надбаннями, але сутність саме християнського джерела визначена умовами виховання і культурної аури Першої столиці, які з великим розумінням були сприйняті у Києві і особливо в Одесі [13].

Непрямим, але вагомим підтвердженням цієї чутливості Третього міста імперії до релігійно-промоделістських установок засвідчують біографії М. Врубеля, В. Ребікова, з яких перший починав в Одесі і Києві, створивши згодом основи московського модерну, а другий виїжджає з модерністськи налаштованої Москви, осідаючи в Одесі. Не забуваємо, що Одеса була всеросійськи значущим центром видавництва духовної літератури, як Православної, так і іншokonфесійного та іншорелігійного спрямування. Тому обговорення скрябінівської Містерії в одеській пресі відбувалося в найширшому релігійно-ідеологічному контексті і ствердження саме християнського

православного тла цієї містичної акції в Одесі заслуговує уваги і розуміння.

Безумовними виступають два фактори: 1) двофазовість як випереджувальне (рос. предварительное) дійство та сам містеріальний акт, що явно наслідую двоскладовість Православної літургії (Літургія оглашених – Літургія вірних) та її суто символічний характер у загальнохристиянському значенні (язичницькі містерії передбачали фізично здійснюване жертвопринесення); 2) залучення танцювально-театралізованих засобів («танець усієї планети») у музично-художній синтез, з огляду на танцювальні традиції в індійській і першохристиянській обрядовості. Таке поєднання саме християнської і позахристиянської, але дотичної до старохристиянських акцій обрядності в дійстві Містерії звертало увагу до співвіднесеності із планетарно прийнятою танцювальністю як базою поп- і маскультурного обсягу XX сторіччя, одночасно акцентуючи в останньому вселюдський ритуально-культурий корінь.

Усвідомлення О. Скрябіним символічної умовності дійства Містерії і одночасно глибокого змісту релігійного культу у його наднаціональному виявленні складало для нього стійке уявлення про вдосконалення людства у його дематеріалізаційно-інтелектуалізацій в розвитку традиційної християнської (і буддистської) аскетичної, сконцентрованої в ісихастському подвижництві. В цьому плані висувається особливого роду «месіанський менеджмент» скрябінівської активності, націленої на соціальне втілення «релігаре» – зв'язку попри усі політично-релігійні антиномії, активізовані після подій 1905-1907 рр., що досягнули апогею із розв'язанням Першої світової війни.

Шлях приготування того акту Містерії йшов суто через мистецькі здобутки і найкраща тому аргументація – *двохфазово-двоскладова* структура усіх його Сонат від П'ятої до Десятої, у яких тематично множинна *однообразна* (quasi-духовного призначення) експозиційність змінюється розгорнутістю репрізизно-варіантного подання складових першої експозиційної фази. Фортепіанні «ескізи Містерії» в Сонатах та деяких інших жанрах підкріплені послідовно символічною трактовкою інструмента (про це докладно у книзі Д. Андросової [2, 111-114]. Тобто художня продукція О. Скрябіна виступала у *прикладній* функції по відношенню до його месіансько-менеджментської роботи заради Спасіння інтелектуально-духовних людських здобутків. При такому підході О. Скрябіна діяльнісні орієнтири митця ніби «обертаються

на протилежне» по відношенню до ціннісних показників епохи романтизму: не бетховенські «обійми мільйонів» через Мистецтво, минаючи розбрат політичний і релігійний, але містичне «подолання мистецьких звершень» заради відсторонення від політично-соціальних виборів, заради чистоти релігійного єднання як мета-видового і надконфесійного за сутністю того зв'язку.

Цей підхід творця «Прометей» складає антиномію бетховенському прометеїзму, оскільки не захват героїкою відняття зброї богів на користь позбавлених тієї приборкуючої сили людей, але перетворення-Преображення вогняної міці у всепроникаючу й надлегку речовість Світла. Це останнє й складає повернення до принципу єднання людей у Боготворенні попри століття Нового часу у богоборчих зусиллях і відмову від художньої доцільності єднати земне й Небесне, оскільки земна речовість виступає несуттєвою складовою ідеальних комунікацій Майбуття.

О. Скрыбін на найвищий ціннісний п'єдестал підняв *ангажованість*, прикладне призначення мистецтва, що найбільш прямо і у фізично-брутальному поданні сформулювали італійські футуристи у своїх урбаністичних установках. Тільки для Скрыбіна ця ангажованість позбавлена матеріально-буттєвої обваженості, що виводить до принципового «стирання» меж між кантиленою і скерцозною моторикою на користь танцювально-пластичних всеохоплюючих виразних чинників. І ця «дематеріалізація» музики через позбавлення її *жанрової* опори, вносячи хіба що *жанровість танцювально-моторного вираження* – це ознака, яка є унікальним атрибутом саме скрябінівського мислення, народженого *духовним радикалізмом руського Православ'я* [12, 4].

Позахристиянські складові містеральності-літургійності О. Скрыбіна склали ауру тотального неприйняття його спадщини в Росії, тому, можливо, тут причиною виступає суворе ортодоксальність російського православ'я і, одночасно, уникнення на зламі XIX і XX століть довіри до ісихастських поривань як російського символізму, так і особисто О. Скрыбіна. Оскільки за межами російської культурної аури, як вже відмічалось вище, містеріальні здобутки творця «Поєми екстазу» усвідомлювалися органічно й цілісно відносно всього обсягу творчості, особливо центрального і останнього періодів.

Викликає особливу гордість той факт,

що саме в Україні (В. Ребіков, М. Рославець, Б. Лятошинський, В. Косенко), а через Україну – в Польщі (К. Шимановський) скрябінізм виявився затребуваним. Можливо, тут спрацювала специфіка українського православ'я, яке історично сформувалося у досить гнучкому співвідношенні з іншоконфесійними церквами, і, одночасно, як це показали матеріали дослідження С. Шумила [12], українська козацька культура, емблематична для національного представництва у цілому, найщільнішим способом пов'язана з ісихастськими традиціями, які в силу певних історичних обставин активізувалися в руслі оживлення візантистики в Україні, склавши об'єктивно умови для сприйняття і розуміння скрябінівської екстазності і екстатичності мислення у цілому.

Як узагальнює дослідниця спадщини Скрыбіна, Л. Шевченко, саме висунення вищеназваних великих композиторів України і Польщі зафіксувало необхідність скрябінівського прийняття в межах нашої Вітчизни:

«Пов'язаність О. Скрыбіна з Україною здійснилася завдяки найсильнішому резонуванню його творчого принципу у наймогутнішій композиторській постаті нашої Вітчизни – у творчості Б. Лятошинського, який вибудував осередок скрябінізму у центрі української землі, у Києві. А безпосередньо стосунки Скрыбіна-піаніста налаштувалися через Одесу, через культуру салонності, яка після Москви, а, може, паралельно Москві і випереджаючи її, опинилася на перетині тенденцій модерну-авангарду всеслов'янського охоплення. Адже із Одесою пов'язана ... ще одна велична постать переконаного скрябініста 1910-х років К. Шимановського, який, за прикладом творця 'Прометей', відсторонився повністю від фольклористських посилок, зосередившись на символістських надбаннях творчого мислення, за яким стояла вишукана метафоричність позамузичного і, певною мірою, позахудожнього значення» [11, 306].

Вказані свідчення прийняття музичною Україною спадщини О. Скрыбіна саме у містеріально-літургійному баченні його творчих спрямувань надихає на висвітлення особливостей заявленого ним менеджменту стосовно організації літургійно-містеріального дійства *вселенського* обсягу, об'єктивно-історична потреба якого підтверджується вибудовами над-мистецьки значимої Вселенської симфонії у Ч. Айвза.

Висновки. Визначена християнсько-

ісихастська генеза світоглядних основ О. Скрибіна, що надавала рис музичного менеджменту, організаційно-управлінських принципів, детермінованих національним менталітетом потреби «спасіння людства» через релігійне єднання в екуменічно-розширювальному тлумаченні планетарно-значущих акцій («релігаре» – зв'язок). Ціннісно-сміслові навантаження організаційно-управлінських засобів О. Скрибін вбачав у відправі Містерії як планетарно-об'єднуючого чинника попри соціально-політичний розбрат Першої світової війни. Вказані поза-художні показники месіонерської за своєю природою активності О. Скрибіна демонструють парадигмальну складову поєднань творчо-практичної і організаційно-виховної, теоретично-культуротворчої та ін. діяльності в особі видатних особистостей минулого століття, феномен яких зазначений в «системі Леонардо да Вінчі» П. Валері як відзначальному індексі психологічної настанови творчої особистості у минулому столітті.

Література

1. Акиндинова Т., Амашукелі А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. С.-Петербург, Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Андросова Д.В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Бэлза И.Ф. Александр Николаевич Скрибин. Москва, Музыка, 1983. 176 с.
4. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи // Об искусстве, сборник / предисловие А.А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25-55.
5. Гервер Л.Л. Скрибин и Хлебников. «Божественная поэма» и поэма «Ангелы». URL: http://ka2.ru/nauka/gerver_4.html (дата звернення: січень 2021).
6. История русской Святости. По благословению Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. Москва: Молодая гвардия/Синтагма, 2001. 544 с.
7. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрибина. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> (дата звернення: січень 2021).
8. Сабанев Л.Л. Воспоминания о Скрибине. Москва: Классика-XXI, 2000. 400 с.
9. Скрибина М.А. Кто был Александр Скрибин? // Нижегородский скрибинский альманах. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 67 – 79.

10. Словник іншомовних слів / Ред. О. Мельничук. Київ: Голов. ред. Україн. Радян. енциклопедії, 1977. 776 с.
11. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
12. Шумило С.В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя: дис. ... канд. іст. наук, 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2021. 304 с.
13. Южный музыкальный вестник. 1916. № 1-2 янв. С.3.

References

1. Akindinova, T., Amashukeli, A. (2015). Dance in traditions of the Christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S.- Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian]
2. Androsova, D. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
3. Belza, I. (1983). Aleksandr Nikolaevich Skryabin. Moskva, Muzyka [in Russian]
4. Gerver, L. (1994). Scriabin and Khlebnikov. "The Divine Poem" and the poem "Angels". URL: http://ka2.ru/nauka/gerver_4.html [in Russian]
5. Valéry, P. (1993). Introduction to system Leonardo da Vinci. About art, collection. P. Valeri, foreword A.A. Kozlov - 2 publishing. Moscow. 25-55 [in Russian]
6. The History to Russian Sanctity. On blessing of Most the Eminent Amvrosiy, the archbishop to Ivanovo and Kineshma (2001). Moscow: Molodaja Gvardija/Sintagma [in Russian]
7. Losev, A. (1921). Scriabin's worldview. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> [in Russian]
8. Sabaneev, L. (1977). Memories of Scriabin. Moskva, Klassika-XXI. 2000, 400 [in Russian]
9. Skriabyna, M. (1995). Who was Alexander Scriabin? Nyzhehorodskyi skriabynskyi almanakh. Nyzhnyi Novhorod, Nyzhehorodskaia yarmarka. 67 – 79 [in Russian]
10. The Dictionary of the foreign words. (n.d.). The Editor O. Melnichuk. Kyiv, Golov. red. Radjanskoji encyklopedii [in Ukrainian]
11. Shevchenko, L. (2019). Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Shumylo, S. (2021). The development of the Ukrainian-aphonianx spiritual-cultural relationship in XVII - a first one-third XIX century. Candidate's thesis, 26.00.01 (the direction history sciences), NAKKKiM [in Ukrainian].
13. South music herald. (1916). № 1-2. 3-5 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2021
Отримано після доопрацювання 15.03.2021
Прийнято до друку 22.03.2021