

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 130.2 “19/20”

Цитування:

Герчанівська П. Е. Різноманіття форм ісламу: інваріантність і варіативність *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 3-9.

Gerchanivska P. (2020). Diversity of forms of Islam: invariance and variability. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 3-9 [in Ukrainian].

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-36476265>
nikipoilly77@hotmail.com

РІЗНОМАНІТТЯ ФОРМ ІСЛАМУ: ІНВАРІАНТНІСТЬ І ВАРІАТИВНІСТЬ

Метою роботи є аналіз природи гетерогенності ісламу в полі мусульманської культури і детермінація модераторів варіативності його форм. **Методологія.** Концептуальним методологічним ядром дослідження є культурологічний аналіз ісламу в міждисциплінарному просторі соціально-гуманітарних наук. Для комплексного дослідження феномену був використаний цивілізаційний підхід, що дозволило усвідомити унікальність мусульманського світу як локальної цивілізації та функціональну роль в ньому ісламської релігії. Стратегія дослідження ґрунтується на системному аналізі в авторській інтерпретації – феномен ісламу осмислюється як цілісна система в сукупності відносин і зв'язків між інваріантним і варіативним компонентами. **Наукова новизна.** Для вивчення проблеми різноманіття форм ісламу введена у науковий обіг авторська модель системного методу, яка ґрунтується на дихотомії інваріантної та варіативної складових феномену. Верифікована ідея варіативності ісламу в просторі мусульманської цивілізації. Визначена інваріантна та варіативна складові ісламу та модератори їх формування. **Висновки.** На основі парадигми про інваріантність догматики ісламу і різноманіття її інтерпретації в хронотопі встановлені стрижневі модератори варіативності форм ісламу: 1) відсутність в Корані й Сунні прямих заборон щодо певних аспектів мирського життя; брак єдиного релігійного центру, який стежить за одноманітністю тлумачення канонічних текстів; 2) ослаблення зв'язку між сакральним і профаним, що детермінувало політизацію ісламу (у формі ісламізму всіх відтінків); 3) симбіоз релігії та етнічної культури, котрий обумовив дихотомію “класичний–народний” іслам; 4) кореляція конфігурації ісламу з соціально-політичною структурою суспільства, що зумовило бінарну опозицію двох доктрин побудови мусульманської громади – на основі ідеї відродження халіфату, з одного боку, і введення шариатського правління в національних кордонах – з іншого.

Ключові слова: іслам, гетерогенність ісламу, форми ісламу, ісламізм, мусульманська культура.

Gerchanivska Polina, Dr. Habil., Professor, Head of the Department of the Cultural Studies and Information Communications, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Diversity of forms of Islam: invariance and variability

The purpose of the article is to analyze the nature of the heterogeneity of Islam in the field of Muslim culture and to determine the moderators of the variability of its forms. **Methodology.** The culturology analysis of Islam in the interdisciplinary space of the social sciences and humanities is the conceptual methodological core of the research. For a comprehensive study of the phenomenon, a civilizational approach was used, which made it possible to realize the uniqueness of the Muslim world as a local civilization and the functional role of the Islamic religion in it. The research strategy is based on system analysis in the author's interpretation. The phenomenon of Islam is interpreted as an integral system in the totality of relations and connections between the invariant and variable components. **Scientific novelty.** To study the problem of the diversity of forms of Islam, the author's model of the system method, based on the dichotomy of the invariant and variable components of the phenomenon, was introduced into scientific circulation. The idea of the variability of Islam in the space of Muslim civilization has been verified. The invariant and variable components of Islam and the moderators of their formation are determined. **Conclusions.** Based on the paradigm of the invariance of the dogma of Islam and the diversity of its interpretation in the chronotope, the core moderators of the variability of the forms of Islam are established: 1) the absence in the Quran and Sunnah of direct prohibitions in relation to certain aspects of worldly life; the absence of a unified religious center that monitors the monotony of interpretation of canonical texts; 2) the weakening of the connection between the sacred and the profane, which determined the politicization of Islam (in the form of Islamism of all shades); 3) symbiosis of religion

and ethnic culture, which led to the dichotomy “classical-folk” Islam; 4) the correlation of the configuration of Islam with the socio-political structure of society, which, in particular, determined the binary opposition of two doctrines of building a Muslim community: the first doctrine is based on the idea of the revival of the Caliphate, the second doctrine is based on Sharia rule within national borders,

Key words: Islam, heterogeneity of Islam, forms of Islam, Islamism, Muslim culture.

Актуальність теми дослідження. В умовах сучасної кризи взаємовідносин мусульманського Сходу та християнського Заходу особливу актуальність набуває проблема пошуку оптимальних стратегій, спрямованих на діалог цивілізацій. У такому контексті сама історична реальність потребує осмислення феномену ісламу як релігійної системи, що детермінує світовідчуття й світобачення, регламентує спосіб життя, комплекс моральних цінностей і психологічних настанов народів, які ідентифікують себе з мусульманським світом.

Незважаючи на ґрунтовні наукові розробки феномену, досі відкритою залишається проблема щодо природи варіативності його форм у просторі ісламської культури та розмаїття композицій конвенціональних та інституційних механізмів упорядкування колективної життєдіяльності мусульманських общин. У межах цієї проблематики проаналізуємо природу гетерогенності ісламу в полі мусульманської цивілізації та здійснимо детермінацію модераторів варіативності його форм.

Аналіз публікацій. Багатоаспектність проблематики зумовила аналіз великого масиву наукових праць (арабських, західних, російських учених) з таких проблем, як: вплив ісламу на соціально-політичні процеси в мусульманському суспільстві (С. М. Аль-Атмас, Т. Асад, Д. М. Варіско, Е. Геллнер, К. Гірц, А. Х. Ель-Зейн, М. В. Жданов, О. О. Ігнатенко, Дж. Е. Крейнат, О. В. Малащенко, Г. Марранчі, С. М. Прозоров, Е. Саїд, Дж. Суад, Р. Тапшер та ін.); співвідношення світського і релігійного компонентів у країнах мусульманського світу (М. В. Жданов, О. О. Ігнатенко, З. І. Левін, О. В. Малащенко, Є. М. Примаков); політизація ісламу (І. П. Добаєв, О. О. Ігнатенко, З. І. Левін, А. Маддеб, Д. В. Малишев, К. І. Поляков, Б. Соарес); взаємозв'язок національного (етнічного) та релігійного факторів у розвитку мусульманського суспільства (Л. А. Баширов, І. П. Добаєв, Н. Кермані, В. М. Рагузін та ін.).

Виклад основного матеріалу. Іслам тісно пов'язаний з різними формами суспільної свідомості та сферами життєдіяльності людини, тому дослідження передбачає розгляд цього феномену в межах міждисциплінарного підходу

– з культурологічної точки зору. Концептуальним методологічним ядром дослідження є цивілізаційний підхід, що дозволяє усвідомити унікальність мусульманського світу як локальної цивілізації та функціональну роль в ньому ісламської релігії. Стратегія дослідження ґрунтується на системному аналізі в авторській інтерпретації – феномен ісламу осмислюється як цілісна система в сукупності відносин і зв'язків між інваріантним і варіативним компонентами. Парадигмальною основою аналізу є уявлення про єдність та розмаїтті культур мусульманської цивілізації та релігійний плюралізм в контексті єдиного ісламського світогляду.

Для вивчення проблеми сфокусуємось на інваріантній і варіативній складових цієї релігійної системи. У межах дослідження під *інваріантною складовою* будемо розуміти сукупність ідей і принципів віровчення ісламу, які викладені в канонізованих текстах священної книги мусульман – Корані й визнаються прихильниками всіх мусульманських напрямів, шкіл, течій і сект. Стрижень ісламу, його цивілізаційна константа, що вплетена у світогляд, психологію і культуру мусульман, – принцип єдинобожжя та закони шаріату¹. Протягом історичного розвитку іслам зазнав певних змін, однак його загальні постулати переходили з покоління у покоління незмінними.

Таким чином, релігійна догматика як сукупність уявлень, прийнятих за непорушну істину, складає інваріантний компонент ісламської релігійної доктрини. Як ідеальний конструкт, іслам і санкційовані ним принципи виступають модераторами життєдіяльності мусульманського суспільства, його соціокультурним регулятором.

Незважаючи на те, що релігійна свідомість вкрай інерційна, було б неправильним стверджувати, що соціально-етичні настанови ісламу не еволюціонують, а засновані на них норми життєдіяльності та ритуали залишаються незмінними. Світоглядні концепти, будучи похідними соціуму, мають певну пластичність в хронотопі й переосмислюються в дусі часу, надаючи людині духовну опору в житті.

Сучасний іслам багатоликий, він інтегрує різні інтерпретації Корану і Сунни Пророка, що

склалися у межах численних богословських шкіл. Базуючись на парадигмі про інваріантність догматики ісламу і різноманіття її інтерпретацій у хронотопі, проаналізуємо модератори варіативності форм ісламу, приймаючи за основу презумпцію про нерозривний зв'язок мирського і священного, а також єдність релігії, економіки і політики в ісламському континуумі.

Варіативність форм ісламу детермінована, перш за все, особливостями його світоглядної системи. Відсутність у Корані й Сунні прямих заборон щодо тих чи інших аспектів мирського життя, які не суперечать вченню ісламу, породило різноманіття його форм. А брак єдиного релігійного центру (подібного Ватикану в католицизмі або Московської патріархії в Російському православ'ї), який строго стежить за одноманітністю тлумачення канонічних текстів, створює велику можливість для інтерпретації віровчення Мухаммеда в інтересах різних регіональних і соціальних груп.

Перший розкол в ісламі, що поклав початок формуванню його двох основних гілок – шійзму і сунізму, сягає своїм корінням сивої давнини, часів смерті пророка Мухаммеда. Протиріччя не стосуються релігійної догматики, а виявляються виключно у розбіжності принципів юридичного вирішення питання правонаступництва влади: шійти визнають єдиною законною спадкову передачу влади нащадкам пророка Мухаммеда по лінії його двоюрідного брата Алі ібн Абу Таліба; суніти відстоюють право мусульманської громади на вибір лідера.

Отже, можна говорити про різне ставлення шійтів і сунітів до Сунни² і про деякі інші протиріччя, що їх розділяють, але все ж, основним детермінантом появи дуалізму в ісламі на зорі його формування стало питання: хто повинен володіти реальною релігійною і політичною владою в мусульманській громаді.

Мусульманська культура традиційно зберігає стійкий нерозривний зв'язок між релігійним і світським компонентами, що обумовлено світоглядом, ціннісною системою і релігійними принципами, заснованими на визнанні законотворчої ролі тільки за Аллахом. На відміну від європейського секулярного світобачення, Арабський Схід не знає поділу за принципом “Богу – богове, кесарю – кесарево”. Однак, якщо за часів пророка Мухаммеда релігійна і світська влада складали неподільне ціле, то в умовах світових модернізаційних процесів починає простежуватися тенденція до їх диференціації, що на Сході сприймається як

експансія західних норм життя.

На думку ісламістських ідеологів, ослаблення зв'язку між мирським і священним призвело до зміни ціннісних орієнтирів у мусульманському суспільстві, підриву його традиційних засад і розмиванню культурної ідентичності. Тому орієнтація на секуляризацію влади стала одним із модераторів політизації сучасного ісламу (в формі сучасного ісламізму) і його розмежування на помірний і радикальний (всіх відтінків).

Якщо помірні ісламісти³ усвідомлюють необхідність адаптації шаріату до модернізаційних процесів та демократизації суспільного життя, то радикалісти, навпаки, постулюють несумісність ісламу з будь-якою іншою світоглядною, політичною та соціально-економічною системою. Основу радикальної доктрини становить тріада “таухід–такфір–джихад”: таухід – парадигма про неподільність (але не злиття) сакрального і профанного; такфір – осуд невіри, розподіл людства на вірних і невірних (тобто тих, хто не сприймає мусульманську релігію); джихад – священна війна проти іновірців. Для досягнення своїх цілей радикалісти обрали тактику терору, жертвами якого нерідко стає мирне мусульманське населення [24; 26].

Для ісламістів усіх напрямків центральною є проблема держави і політичної влади. Непримиренні до секуляризаційних процесів радикали активно виступають проти світських режимів і за відродження ісламського халіфату⁴ як ідеальної ісламської моделі суспільного устрою планетарного масштабу (альтернативної західному глобалізму), покликаної об'єднати всі нації ісламського світу на основі релігійно-правових настанов, що склалися у ранньому ісламі. Слід зауважити, що ідея відродження халіфату не нова, вона «виникла в останній чверті XIX ст. як головний постулат панісламізму – релігійно-політичної доктрини, що полягає в обґрунтуванні необхідності об'єднання зусиль мусульманських правителів і народів у боротьбі проти неоколоніалізму» [25, 22].

Разом з тим, серед ісламістів існують ідеологічні розбіжності щодо шляхів, стратегії й тактики побудови сучасного мусульманського суспільства. На відміну від помірних, націлених на пропаганду і політичну боротьбу як засобів до досягнення мети, радикально налаштовані ісламісти бачать основний шлях зміцнення ісламської ідентичності в джихаді. Тому, на думку З. Левіна, «світські режими в мусульманських країнах завжди будуть змушені

враховувати можливість рецидиву радикалізмів з непередбачуваними наслідками для світової спільноти» [25, 118].

Зі сказаного випливає: ісламізація суспільства – це не лише теологічна, а й політична проблема, відповідна реакція на модернізацію і засилля Заходу в економічному, політичному й культурному житті Сходу.

За своєю суттю, іслам – це релігійна наднаціональна ідеологія. Для мусульман ісламські цінності є пріоритетними і універсальними. Абдул Ала Маудуді⁵ так формулює основоположний постулат “ісламської держави”: «Наш принцип – покора Аллаху, а не секуляризм, планетарна громада, а не обмежений націоналізм, суверенітет Бога і халіфат, а не суверенітет народу або правління мас» [18, 388]. Тим самим, повністю відкидається ідея створення мусульманської держави на демократичних засадах.

Гіпотетична ідея створення “ісламської держави” (халіфату) не знайшла широкої підтримки як усередині мусульманського світу, так і у світовій громадськості в цілому. З розвалом колоніальної системи на Сході з’явився ряд країн, які успішно оскаржують фінансово-економічну гегемонію Заходу, що призвело до формування альтернативної ідеології – націоналізму зі східною специфікою.

Усвідомлюючи об’єктивну необхідність модернізації Сходу, націоналісти розуміють, що «ціннісні орієнтири мешканця Сходу – релігійна віра, морально-етичні норми, традиції, історично сформований спосіб життя і самосвідомості, сила кровноспоріднених, кланових зв’язків – все ще багато в чому регулюють соціальні відносини між людьми» [25, 53]. Тому в якості компромісного рішення східного питання був висунутий “мусульманський націоналізм”, що базується на доктрині про можливість введення шаріатського правління в національних кордонах, у межах якого релігійний фактор розглядається «в тісній зв’язці з національними, етнічними» [23, 9].

Іслам кардинально впливає на етнополітичні процеси, що відбуваються в мусульманському світі. Теоретичні розробки проблеми взаємозв’язку етнічного і релігійного феноменів [19–22; 46; 27; 29] переконливо показують антологічну обумовленість їх симбіозу. Проникаючи в усі сфери буття громади, в якій найважливішими модераторами поведінки, як і раніше, залишається клановість і домінування традиційної культури, іслам набуває етнокультурної форми (“народний іслам”). Будучи конструктом адаптації “класичного

ісламу” до історично зумовлених соціокультурних умов життя, “народний іслам” варіює в хронотопі, відбиваючи риси, що властиві конкретній локальній спільноті.

Іслам виконує як інтеграційну, так і дезінтеграційну функції, об’єднуючи одні етнічні групи і розділяючи інші на основі віровчення, культу, обрядів і соціальної доктрини. Симпатії до одновірців й етнічно споріднених груп часто використовують релігійно-політичні організації для розпалювання екстремізму. На тлі невирішеності соціально-економічних проблем у суспільстві вони висувують від імені народу політичні вимоги під гаслом радикального ісламу.

Таким чином, симбіоз етнічного і релігійного феноменів зумовив дихотомію “класичний – народний” іслам.

Аналізуючи проблему варіативності форм ісламу в межах марокканського та індонезійського суспільств, К. Гірц [8] звертає увагу на те, що конфігурація ісламу корелює з їх соціально-політичною структурою – міським типом з його централізованою ієрархічною організацією та сегментованою організацією племен.

Е. Геллнер, транспонуючи теорію “сегментного суспільства” К. Гірца на матрицю ісламського світу Північної Африки та Близького Сходу, вводить у науковий обіг типологію ісламу за соціально-ідеологічним критерієм, диференціюючи його на нормальну племінну релігію, релігію міської бідноти та релігію буржуазії. За Геллнером, племінна релігія – це релігія дервішів⁶ і марабутів⁷, що відсилає до колективних ритуалів як втілення сакрального і «потребує ієрархії й втілення у персонах, а не писаннях» [9, 41]. Гетерогенність соціально-економічних структур кочівників, їх різна участь у національній політиці й економіці мусульманських громад детермінувала подальше варіювання форм релігійної практики.

В основу інтерпретації релігії міської бідноти і релігії буржуазії Геллнер вкладає інший контекст. Він пише: «У місті живе біднота – відірвана від коренів, відчужена, невпевнена у завтрашньому дні. «...» Релігія потрібна їй для втіхи чи втечі від реальності; вона жадає екстазу, захоплення, занурення в релігійний стан, що означає для неї забуття» [9, 48]. Трактуючи сутність релігії буржуазії, Геллнер пише «Забезпечена міська буржуазія не любить громадських свят, а вважає за краще тверезе дотримання норм вченого благочестя, що більш відповідає її гідності й комерційному покликанню. Скрупульозність підкреслює її

соціальний статус і відрізняє її як від сільського, так і від міського плебсу» [9, 53].

Якщо не акцентувати увагу на порушенні логічного зв'язку між сутнісними відносинами дефініцій цих конфігурацій ісламу, то можна відзначити правомірність запропонованої Геллнером соціально-політичної типології ісламу⁸. На специфіку форм ісламу в сільських районах і густонаселених центрах звертав увагу також А. Сальвадоре [16].

Як відзначав С.Ф. Алатас, у колоніальний період вивчення мусульманського суспільства здійснювалося поза соціально-історичним контекстом і без урахування його внутрішніх актуальних проблем. «В ідеях, моделях, виборі завдань і методах був присутній європоцентричний ухил», – писав він [1, 51]. Це призвело до проектування європейського мислення на автохтонну матрицю й універсалізацію феномену Сходу в його західному сприйнятті. Ця тенденція особливо чітко простежувалась у таких питаннях як: природа держави, відносини між державою і суспільством, секуляризм і релігійний фундаменталізм. Тому не дивно, що багато мусульманських вчених ставили під сумнів істинність й обґрунтованість наукових тверджень західних дослідників.

Незважаючи на великий теоретико-методологічний потенціал праць західних вчених щодо соціальних проблем мусульманського світу (К. Гірц [8], Е. Геллнер [9], Дж. Р. Боуен [2–4], Р. Д. Мак Аміс [13], Й. Маттес [12], Р. В. Гефнер [10–11], М. Габоріо [7], В. Енде [6]), ключове значення для розуміння цього аспекту має “погляд зсередини” – роботи мусульманських дослідників (С. Ф. Алатас [1], Х.П. Сі [17], А. Р. Мотен [14], Аль-Хамад Мухаммад [15], А. Ель-Фарук [5] та ін.).

На рубежі XX–XXI ст. соціологічні дослідження набувають контр-європоцентричного спрямування, що стало логічним наслідком політичної та інтелектуальної деколонізації. Пост-колоніальні дискурси вчених Сходу, які проходили в межах соціологічних досліджень, виявили розбіжність думки різних локальних мусульманських громад по цілому ряду проблем, зокрема: 1) з питання введення законів шаріату в якості офіційного законодавства в мусульманських країнах; 2) тлумачення принципів шаріату й їх застосування на практиці (наприклад, щодо планування сім'ї, багатоженства, рівного права спадкування для синів і дочок); 3) прав жінок; 4) форм насильства (зокрема, терактів з використанням смертників під прапором ісламу).

Висновки. Таким чином, у процесі дослідження була верифікована гіпотеза, щодо формування в межах ісламського континууму культурних ареалів – зон територіального поширення локальних типів ісламу.

На основі парадигми про інваріантність догматики ісламу і різноманіття її інтерпретації в хронотопі були визначені стрижневі модератори варіативності форм ісламу: 1) відсутність в Корані й Сунні прямих заборон щодо тих чи інших аспектів мирського життя, а також єдиного релігійного центру, що строго стежить за одноманітністю тлумачення канонічних текстів; 2) ослаблення зв'язку між сакральним і профаним, що призвело до секуляризації влади в окремих країнах мусульманського світу і детермінувало політизацію ісламу (в формі ісламізму всіх відтінків); 3) симбіоз релігії та етнічної культури, який визначив дихотомію “класичний–народний” іслам; 4) кореляція конфігурації ісламу з соціально-політичною структурою суспільства, що зумовило бінарну опозицію двох доктрин побудови мусульманської громади – на основі ідеї “ісламської держави”, з одного боку, і введення шаріатського правління в національних кордонах – з іншого, а також дихотомію “міський–племінний” іслам.

Проведений аналіз створює теоретико-методологічний базис для розробки алгоритму дослідження специфіки ісламу в окремих регіонах ісламо-мусульманського світу (зокрема, у країнах Магрибу, Близького Сходу, Південно-Східної Азії, Центральної Азії та Закавказзя).

Примітки:

¹*Шаріат* – звід мусульманських правових і теологічних нормативів, закріплених у Корані, проголошений в ісламі “вічним і незмінним”.

²*Сунна* – зафіксовані у вигляді переказів (хадисів) вчинки і висловлювання пророка Мухаммеда, що вважаються зразком, якому зобов'язаний слідувати мусульманин.

³На помірних позиціях, зокрема, стоїть створена в Єгипті асоціація “Брати-мусульмани” (1928), що поклала початок руху ісламізму; того ж напрямку дотримується утворене в Індії Суспільство поширення віри – “Табліг-і джамаат” (1927). Прикладом екстремістських організацій є “Аль-Джихад” (Єгипет), екстремістське Збройне ісламське угруповання ВІГ (Алжир), “Джамаат-і-ісламі”, “Джамаат-і-ісламі Хінд”, “Джамаат-і-ісламі Бангладеш”.

⁴*Халіфат* – мусульманська теократія з халіфом як носієм духовно-релігійної влади на чолі.

⁵*Абдул Ала Маудуді* – індо-пакистанський журналіст радикальних поглядів (1903–1979), засновник організації “Джамаат-і-ісламі” (1940).

⁶*Дервіш* – мусульманський жебракуючий монах.

⁷Марабут [фр. Marabout] – відлюдник; член мусульманського релігійного братства (головним чином, у Північній Африці).

⁸Геллнер протиставляє формі племінної релігії емоційну причину появи релігії міської бідноти і засіб для підтримання авторитету акторів (релігія буржуазії), що суперечить логіці побудови міркування. Через відсутність обґрунтованого внутрішнього зв'язку між цими релігійними феноменами концепція Геллнера не отримала широкого визнання у науковому світі, хоча обумовленість варіативності ісламу соціально-політичним чинником не відкидається у цілому.

Література

1. Alatas S.F. Alternative Discourses in Southeast Asia / Syed Farid Alatas // SARI: Jurnal Alam dan Tamadun Melayu. 2001. Vol. 19. P. 49–67.
2. Bowen J.R. On British Islam: Religion, Law, Everyday Practice in Shari'a Councils / John Richard Bowen. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2016. 288 p.
3. Bowen J.R. Religions in Practice: An Approach to the Anthropology Religions / John Richard Bowen. 6th edition. London: Routledge, 2013. 288 p.
4. Bowen J.R. A New Anthropology of Islam / John R. Bowen. Washington: Cambridge University Press, 2012. XX, 219 p.
5. El-Farouk A. Internal Migration in the Sudan: Some Demographic and Socio-economic Aspects / Abdelhalim El-Farouk. Durham: The University of Durham, 1991. 328 p.
6. Ende W. Der Islam in der Gegenwart / Werner Ende, Udo Steinbach. München: C.H. Beck, 2005. 1064 s.
7. Gaborieau M. Retour sur la sociologie différentielle de l'islam. Parcours et réflexions / Marc Gaborieau // Archives de sciences des religions. 2017. Vol. 4. No.180. P. 77–97.
8. Geertz C. Islam Observed: Religions Development in Morocco and Indonesia / Clifford Geertz. Chicago: University of Chicago Press, 1971. 144 p.
9. Gellner E. Muslim Society / E. Gellner. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 267 p.
10. Hefner R.W. Global Violence and Indonesian Muslim Politics / Robert W. R. Hefner // American Anthropologist. 2003. Vol. 104. No.3. P. 754–765.
11. Hefner R.W. Islamization and Democratization in Indonesia Islam in an Era of Nation-States: Politics and Religious Renewal in Muslim Southeast Asia / Robert W.R. Hefner. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. 312 p.
12. Matthes J. Religion in the Social Sciences: A Socio-Epistemological Critique / Joachim Matthes // Akademika. Journal of Southeast Asia Social Sciences and Humanities. 2000. Vol. 56. No.1. P. 85–105.
13. McAmis R.D. Malay Muslims: The History and Challenge of Resurgent Islam in Southeast Asia / Robert Day McAmis. Michigan: Eerdmans, 2002. 185 p.
14. Moten A.R. Islamization of Knowledge in Theory and Practice: The Contribution of Sayyid Abul A'La Mawdûdi / Abdul Rashid Moten // Islamic Studies. 2010. Vol. 43. No. 2. P. 247–272.
15. Muhammad Al-H. A la Decouverte de l'Islam / Al-Hamad Muhammad Ibn Ibrahim. Paris: Editions Assia, 2018. 97 p.
16. Salvatore A. Sociology of Islam. Knowledge. Pover and Civility / Armando Salvatore. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2016. 344 p.
17. See H.P. Islamisation of Knowledge: Islamic Sociology and Anthropology in Theory and Practice / Hoon Peow See // Al-Shajarah: Journal of the International Institute of Islamic Thought and Civilization. 2010. Vol.15. No.1. P. 83–110.
18. Smith D. E. South Asian Politics and Religion / Donald Eugene Smith. Princeton: Princeton University Press, 2016. 576 p.
19. Абдулатипов Р. Г. Управление этнополитическими процессами: вопросы теории и практики / Р. Г. Абдулатипов. Москва: Славянский диалог, 2001. 479 с.
20. Аклаев А. Р. Этнополитическая конфликтология: Анализ и менеджмент. Москва: Дело, 2008. 480 с.
21. Аль-Атмас С. М. Введение в метафизику ислама: Изложение основополагающих элементов мусульманского мировоззрения. / пер. с англ.; под ред. С.Х. Кямилева, Т. Ибрагима. Москва: Куала-Лумпур, 2001. 412 с.
22. Баширов Л. А. Ислам в контексте этнополитических процессов в современной России: дис. ...доктора философских наук: 09.00.13 / Баширов Лема Ахмадович. Москва, 2009. 488 с.
23. Добаев И. П. Исламский радикализм: Сущность, идеология, политическая практика: дис. ...доктора филос. наук: 09.00.11 / Добаев Игорь Прокопьевич. Ростов-на-Дону, 2003. 360 с.
24. Жданов Н.В. Ислам на пороге XXI века / Н.В. Жданов, А.А. Игнатенко. Москва: Политиздат, 1989. 352 с.
25. Левин З. И. Очерки природы исламизма / Залман Исаакович Левин. Москва: ИВ РАН, 2014. 126 с.
26. Нечитайло Д.А. Современный радикальный исламизм. Стратегия и тактика / Д.А. Нечитайло. Москва: Наука, 2011. 464с.
27. Прозоров С.М. Ислам как идеологическая система / С.М. Прозоров. Москва: Вост. Лит. РАН, 2004. Т. 1. 470 с.
28. Рагузин В. Н. Этноконфессиональные отношения в современной России: состояние, проблемы, противоречия. Социально-философский анализ: дис. ...доктора филос.н.: 09.00.06 / Рагузин Вадим Николаевич. Москва, 1999. 309 с.
29. Тишков В. А. Общество в вооруженном конфликте. Этнография чеченской войны / В. А. Тишков. Москва: Наука, 2001. 552 с.

References

1. Alatas S. F. (2001). *Alternative Discourses in Southeast Asia*. SARI: Jurnal Alam dan Tamadun Melayu. Vol. 19 [in English].
2. Bowen J. R. (2016). *On British Islam: Religion, Law, Everyday Practice in Shari'a Councils*. Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
3. Bowen J. R. (2013). *Religions in Practice: An Approach to the Anthropology Religions*. 6th edition. London: Routledge [in English].
4. Bowen J. R. (2012). *A New Anthropology of Islam*. Washington: Cambridge University Press [in English].
5. El-Farouk A. (1991). *Internal Migration in the Sudan: Some Demographic and Socio-economic Aspects*. Durham: The University of Durham [in English].
6. Ende W. (2005). *Der Islam in der Gegenwart*. München: C.H. Beck [in German].
7. Gaborieau M. (2017). *Retour sur la sociologie différentielle de l'islam. Parcours et réflexions*. Archives de sciences des religions. Vol. 4, No.180, 77–97 [in French].
8. Geertz C. (1970). *Islam Observed: Religions Development in Morocco and Indonesia*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
9. Gellner E. (1981). *Muslim Society*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
10. Hefner R. W. (2003). *Global Violence and Indonesian Muslim Politics*. American Anthropologist. Vol. 104, No.3, 754–765 [in English].
11. Hefner R. W. (1997). *Islamization and Democratization in Indonesia Islam in an Era of Nation-States: Politics and Religious Renewal in Muslim Southeast Asia*. Honolulu: University of Hawaii Press [in English].
12. Matthes J. (2000). *Religion in the Social Sciences: A Socio-Epistemological Critique*. Akademika. Vol. 56, 85–105 [in English].
13. McAmis R. D. (2002). *Malay Muslims: The History and Challenge of Resurgent Islam in Southeast Asia*. Michigan: Eerdmans [in English].
14. Moten A. R. (2010). *Islamization of Knowledge in Theory and Practice: The Contribution of Sayyid Abul A'La Mawdûdi*. Islamic Studies. Vol. 43, No.2, 247–272 [in English].
15. Muhammad Al-H. (2018). *A la Decouverte de l'Islam*. Paris: Editions Assia [in French].
16. Salvatore A. (2016). *Sociology of Islam. Knowledge. Power and Civility*. Hoboken, New Jersey: Wiley [in English].
17. See H. P. (2010). *Islamisation of Knowledge: Islamic Sociology and Anthropology in Theory and Practice*. Al-Shajarah: Journal of the International Institute of Islamic Thought and Civilization. Vol. 15, No.1, 83–110 [in English].
18. Smith D. E. (2016) *South Asian Politics and Religion*. Prinseton: Princeton University Press [in English].
19. Abdulatipov R. G. (2001). *Management of ethnopolitical processes: questions of theory and practice*. Moscow: Slavyanskiy dialog [in Russian].
20. Aklaev A. R. (2008). *Ethnopolitical Conflictology: Analysis and Management*. Moscow: Delo [in Russian].
21. Al-Attas S. M. (2001). *An Introduction to the Metaphysics of Islam: An Outline of the Fundamental Elements of the Muslim Worldview*. Moscow: Kuala Lumpur [in Russian].
22. Bashirov L. A. (2009). *Islam in the context of ethnopolitical processes in modern Russia*. Doctoral thesis. Moscow [in Russian].
23. Dobaev I. P. (2003). *Islamic Radicalism: Essence, Ideology, Political Practice*. Doctoral thesis. Rostov-on-Don [in Russian].
24. Zhdanov N. V. (1989). *Islam on the threshold of the XXI century*. Moscow: Politizdat [in Russian].
25. Levin Z. I. (2014). *Essays on the nature of Islamism*. Moscow: IS RAS [in Russian].
26. Nechitailo D. A. (2011). *Contemporary radical Islamism. Strategy and tactics*. Moscow: Nauka [in Russian].
27. Prozorov S. M. (2004). *Islam as an ideological system*. Moscow: Vostochnaya literatura RAN. T.1 [in Russian].
28. Raguzin V. N. (1999). *Ethno-confessional relations in modern Russia: state, problems, contradictions. Socio-philosophical analysis*. Doctoral thesis. Moscow [in Russian].
29. Tishkov V. A. (2001). *Society in Armed Conflict: Ethnography of the Chechen War*. Moscow: Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.08.2020

Отримано після доопрацювання 15.10.2020

Прийнято до друку 25.10.2020

УДК 7.03:792.2"19"(477.8)

Цитування:

Бабій Н. П. Акціонізм у театральних практиках Західної України кінця XX сторіччя. Культура і сучасність : альманах. 2020. № 2. С. 10-16.

Babii N. (2020). Actionism in the theater practices of Western Ukraine of the end of the XX century. Kultura i suchasnist : almanakh, 2, 10-16 [in Ukrainian].

Бабій Надія Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
nbabij26@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

АКЦІОНІЗМ У ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX СТОРІЧЧЯ

Мета публікації – зафіксувати факти театрального акціонізму в Західній Україні на тлі соціополітичної кризи кінця XX сторіччя, визначити відмінні контексти сприйняття практик, дослідити арсенал художніх засобів, властивий феномену на вказаних теренах. **Методологія дослідження.** Застосовано факторний метод, що дозволив здійснити оцінку місця і ролі театрального акціонізму Західної України кінця XX ст. в історичній реальності та метод причинно-наслідкового аналізу, з допомогою якого відслідковано генезу вказаного феномену. Метод польових досліджень використаний для збору джерел. **Наукова новизна** Розглянута проблематика театрального акціонізму у консолідуючих практиках Західної України кінця XX ст., визначено ключові зміни у рухах щодо переважання інтеракції, експериментальності, перформативності, соціальної активності та політизації загалом. **Висновки.** Як доведено, яскраві прояви акціонізму в театральних практиках Західної України кінця XX сторіччя були сміливою спробою конструювання нового суспільства та свідомості засобами культури. Період експериментів співпав у часі не лише з національними рухами, але і з часом руйнування ієрархій: ідеологічної, економічної, ціннісної, через що у кожному конкретному випадкові режисери орієнтувались на власне розуміння діалогу з суспільством, направленою не лише на вираження думки, а й її формування. Виявлені спільні риси та відмінності підходу в конкретних акціях до трансляції змістів, актуальна символіка, контексти: як делеговані, так і відображені. З'ясовано форми взаємодії режисерів, творчих колективів із публікою в контексті політичного, соціокультурного та естетичного впливу. Доведена саморефлексивність явища, в якому театральні акціоністи часто ідентифікували себе з державою у символічному полі, набуваючи ознак творців нових змістів, міксуючи мистецьке та соціальне, зрештою, перетворюючись на представників публічного впливу. Галицький молодий театр став системою смислів, особистісним прикладом жертвовності, спрямованою дією, що трансформувала масову свідомість радянізованих містечок, сіл Прикарпаття та Буковини. Львівський театр Леся Курбаса своїми діями об'єднував інтелектуалів та естетів, творив рафіноване суспільство, фестивальні «Вивихи» демонстрували тотальне, анархічне захоплення як уваги, так і простору.

Ключові слова: акціонізм, театральні практики, кінець XX сторіччя, Західна Україна.

Babii Nadiia, Assistant Professor of the department of design and art theory of Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk

Actionism in the theater practices of Western Ukraine of the end of the XX century

The purpose of the publication is to capture the facts of theatrical actionism in Western Ukraine against the background of the socio-political crisis of the late twentieth century, to identify different contexts of perception of practices, to explore the arsenal of artistic means inherent in the phenomenon. **Research methods:** a factor method is used that allowed to assess the place and role of theatrical actionism in Western Ukraine in the late twentieth century in historical reality and the method of causal analysis, which traced the genesis of this phenomenon. The field research method is used to collect sources. The issue of theatrical actionism in the consolidating practices of Western Ukraine at the end of the twentieth century is considered, the key changes in the movements towards the predominance of interaction, experimentation, performativity, social activity and politicization in general are identified. **Conclusions.** As proved, the bright manifestations of actionism in the theatrical practices of Western Ukraine in the late twentieth century were a bold attempt to construct a new society and consciousness by means of culture. The period of experiments coincided not only with national movements, but also with the time of destruction of hierarchies: ideological, economic, value, so in each case the directors focused on their own understanding of dialogue with society,

aimed not only at expression but also its formation. Common features and differences of the approach in concrete actions to translation of contents, actual symbolics, contexts are revealed: both delegated, and reflected. Forms of interaction of directors, creative groups with the public in the context of political, sociocultural and aesthetic impact are clarified. The self-reflexivity of the phenomenon is proven, in which theatrical actionists often identified themselves with the state in the symbolic field, acquiring the characteristics of creators of new meanings, mixing artistic and social, and finally, becoming representatives of public influence. The Galician Young Theater became a system of meanings, a personal example of sacrifice, a directed action that transformed the mass consciousness of the Sovietized towns, villages of Prykarpattia and Bukovyna. The Lesya Kurbas Theater in Lviv united intellectuals and aesthetes with its actions, created a refined society, and the festival "Dislocations" demonstrated a total, anarchic fascination with both attention and space.

Key words: actionism, theatrical practices, the end of the XX century, Western Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Повернення до тематизації 1990-х років доводить готовність нинішнього суспільства до сприйняття естетичних форм, змістів, вузьких контекстів, що переважно були актуальними лише короткий відтинок часу – між 1989 та 1992 роками, поступившись соціально-політичним практикам або розчинившись у реаліях економічних перебудов. Автор наводить маловідомі факти творчості західноукраїнських театрів-студій, фестивального руху, що своїми діями делеговано впливали на суспільство, залучаючи його досвід у свої практики.

Мета публікації – зафіксувати факти театрального акціонізму в Західній Україні на тлі соціополітичної кризи кінця XX сторіччя, визначити відмінні контексти сприйняття практик, дослідити арсенал художніх засобів, властивий феномену на вказаних теренах.

Аналіз досліджень довів, що комплексне дослідження теми можливе за умови залучення різногалузевих джерел з проблематики театральної культури, візуального мистецтва, політології. Термінологічна база акціонізму, морфологія та класифікація видів представлена Глібом Вишеславським [6]. Соціокультурну природу політичного акціонізму, його спорідненість із акціонізмом мистецьким висвітлює В. Бавикіна. Публікація цінна, оскільки авторка вказує на взаємопов'язаність феноменів, хоча й розрізняє реалізацію мистецької практики через перформанс, а соціальної через акцію [3, 39]. Важливими є тлумачення «театральності» Катериною Станіславською відповідно філософській, мистецтвознавчій та побутовій сферам, де «...З філософсько-культурологічної точки...театральність дозволяє вибудувати «ініу» реальність, «пережити» її в різних варіантах, виробити та апробувати нові моделі соціальної поведінки» [15, 137]. Сергій Васильєв у своїх публікаціях чітко визначає за театром місце «найчуттєвіш(ого) сейсмограф(а) суспільних умонастроїв», докладно аналізує

популярність студійно-театральних практик кінця XX ст., заглиблюючись у поняття «альтернативний», «андеграундний» та «паралельний» театр [5, 27]. Методологічні засади праці Леся Курбаса висвітлені Олександром Клековкіним [9; 10]. Цінними джерелами стали інтерв'ю з учасниками процесів, та критичні чи публіцистичні відгуки про театральні експерименти у пресі різних років [4; 8; 12; 14]

Виклад основного матеріалу. Термін «aktionismus», запропонований Теодором Адорно (*адаптивний переклад інтерв'ю для журналу «Der Spiegel» 1969*), в сучасних реаліях зазнав багато трансформацій та розуміється як складніший феномен, що виходить за межі мистецького дискурсу. Театральний акціонізм у контексті публікації розглядається як узагальнене культурно-соціальне явище для позначення спрямованої дії з театального середовища, що набуває форм маніфестації відкритих творів у соціум (часто не обмежений глядацьким залом) та інтерпретується ним залежно від колективного досвіду. Виокремлюється короткий період кінця 80-х – початку 90-х років, коли західноукраїнське суспільство ще не мало ознак тотальної споживацької культури, натомість радикальні театральні експерименти часом набували характеристики «театрократії» (за М. Євреїновим): «...як закону, імперативно нормуючого перетворювальну діяльність людини» [7, 118].

Друга половина XX сторіччя є часом краху модерної історії, а заразом і естетики. Особливо гостро деконструктивні моменти відобразились у культурно-мистецьких комунікативних практиках, найперше театральних. Театр як організм та дія персоналізується, визнається за автора, стає суб'єктом. Актуальна естетика сприймає глядача як співучасника, що залучений у контекст театральної постановки, хоча в окремих моментах загравання з естетикою зводиться лише до абсурду естетики. На думку Васильєва, «...театр...зафіксував стадії цих змін і – іноді гарячковою скоромовкою, іноді боязким

шепотом, іноді з епатуючою самовпевненістю – спробував сформулювати концепцію нового героя в нових історичних координатах» [5, 27].

Дослідники-театрознавці вказують на визначні факти яскравого, однак нетривалого відродження українського театру в часі розпаду Радянського Союзу та становлення національної державності, появу в найкризовіші з економічної точки зору часи альтернативних театральних студій та практик. Хоча визначення «альтернативності» розглядається як дискурсивне: з одного боку, діяльність таких груп створила прецедент вибору, мозаїчності, різносторонності як у репертуарі, так і формальних підходах, з іншого – критикується утопічність ідеї самої альтернативності, що потребує і значної вибірковості глядача, власної аудиторії. Найчастіше альтернативні театри-студії, за визначенням Васильєва, формувались за принципом феноменологічності, де *«спосіб буття виконавців проектувався в їхніх виставах, зміст дійства ідеально відповідав його формі»* [5, 37]. Альтернативні театри, як і інші форми альтернативних культурно-мистецьких практик, ідеально вписуються у концепцію міфотворчості Ролана Барта, де форми видовищної культури є своєрідними жертвниками, проходячи через які звичні персонажі набувають ознак героїчності [2, 30].

Театральний акціонізм в Західній Україні виявив себе через ряд гротескних практик, що в той чи інший спосіб впливали на активізм соціальний. Реалізація відбувалась через альтернативні форми організації театрів-студій, що потребувало нових форм матеріального залучення, зміну формального підходу до набору акторів, орієнтацію на мовну ідентичність, новизну репертуару, вихід у актуальні простори, інтерпретацію та концептуальний підхід до матеріалу.

Перервана тяглість модернізму породила рухи національного відродження, що мали виразне соціальне або політичне спрямування. Паралельно розвивались пошуки нової художньої форми, чи, точніше, повернення до забутих практик, декларованих Лесем Курбасом та театром Березіль. Відповідно й сповідування принципів театру впливу, відмінних від класичного [10, 28]. Тонкий зв'язок між театром та резонацією чи пасивністю соціуму на одну і ту ж атракцію залежно від попереднього досвіду публіки відображений хроніками перших фестивальних рухів: *«...Театр належить до, можливо, найбільш могутніх мистецтв саме через свою органічну пов'язаність із матерією*

життя, яке вирує навколо, - фактично, він з нього постає...Є речі, які не можна пояснити риторично, які потребують занурення в матерію цієї дійсності...»[4, 9]. Практики постмодерної деконструкції та мозаїчності схилились до зведення твору на рівень епатажу, нерозбірливого жесту. Однак протилежні тенденції декларували однорідні завдання мистецтва – запустити механізм мислення, що діятиме поза межами експозиції.

Уже у 60-х роках ХХ сторіччя дослідники відзначають популярність воркшопів не лише у Західній Європі, Америці, а й на пост-радянському просторі: у Чехії, Словаччині (Пряшев), де надавалась перевага колективним практикам творення [13, с.28]; Польщі (Ополе) – театр Єжи Гротовського «13 рядів» [12]. Відмінністю українських практикувань цього часу було зміщення акценту з лідера на колектив, що розмивало сутність феноменологічності, було однією з причин інфантильності театру [5, 29].

Аналізуючи різноманітні театральні практики, виділимо кілька окремих засад, за яких визначались методи режисерського творення. Ключовим гаслом альтернативних студій була втеча від типового колективізму а з ним і типового мислення, визнання ролі унікальної особистості, звернення вглиб себе, до поганьбленої ідентичності. Різниця полягала у виборі між загубленим власним (Галицький молодий театр-студія) та загальнолюдським (театр-студія Леся Курбаса, театр «Воскресіння» у Львові, Берегівський угорський національний театр, тощо). Протилежним обом антропоцентричним засадам став нігілізм жанрового безумства та карнавалізації культури, запропонований фестивалями «Вивих» у Львові (1990, 1991). Однак усі практики, перефразовуючи, були спробою пошуку *«...естетик(и) як спос(обу) виживання. Чи навпаки...(це була) спроба бути максимально вільними у загалом невірній ситуації»* [1, 6].

Помічник режисера Івано-Франківського драматичного театру Софія Павліська зазначає, що у 80-х роках місцевий театр з середини був русифікований. Багато акторів прибули до театру зі східних областей України. У побуті розмовляли російською, і хоча російськомовні вистави демонструвались лише на малій сцені, мова великої сцени була штучною – не маючи ідентичності, актори не могли рефлексувати на роль¹.

Діяльність Галицького молодого театру-студії в Івано-Франківську від початку

декларувалась як політична, що у 1988-му році було не лише некомерційним, а й відверто небезпечним: «з неймовірною люттю переслідувалися будь-які, навіть евфемістичні, завуальовані прояви національної ідеї» [5, 29]. Театр Володимира Шлемка – репертуарного актора театру імені Івана Франка – задумувався за принципом спорідненості з агіткою (за Л. Курбасом), методика якого засновник пізнав у Харківському театральному інституті від березолівця Романа Черкашина, де «...прикмета мистецтва — переробити світ, а не пізнавати його...» [9, 19]. Назва власного театру містила означення «Молодий», як і театр Курбаса.

Режисер прагнув гострої розмови безпосередньо з людьми, апелював через драматургію до їхнього сорому, національної пам'яті. За словами опитаних, «він наче творив державу»². В силу виключних патріотичних переконань засновника набрати студійців виявилось неможливим як з числа професіоналів, так і драматичної студії Івано-Франківського педагогічного інституту. Його сценарій вистави «Розрита могила» за творами Тараса Шевченка складно вписувався у норми кон'юнктурного розуміння поета як оспівувача гіркої долі кріпаків: «...бо нашим патріотам було доволі кількох крилатих фраз із Шевченка, про які вони нагадували собі в часі всяких святкових імпрез і якими рекламували свою культурну вартість і свій патріотизм, що в тих часах втішався високою квотацією на громадянській біржі...» [1, 7].

Творення театру-студії ментально співпало з ідеями культурно-просвітницького товариства «Рух» та міського клубу есперансистів, члени яких відгукнулись на заклик і стали студійцями. Театр зареєстрований 13 грудня 1988-го року як госпрозрахунковий при Товаристві української мови [8]³. Виключною ознакою студійців була «єдинокровність»⁴ із лідером, їх рішучість перед політичними переслідуваннями, альтруїзм, самопожертва. Софія Павліська зазначає, що «...відвідуючи репетиції мала відчуття істинного первісного театру, де актори самі шиють собі костюми, роблять декорацію, діти поруч з батьками живуть у тому середовищі».

Виступи театральної трупи були чистим акціонізмом не лише за змістом, близьким політичній агітації, а й за принципом використання художніх прийомів, що межували з ритуальністю, однак не релігійною, а національною. Так, у виставі «Розрита могила» в якості музичного оформлення чи не уперше в

УРСР прозвучала музика гімну «Ще не вмерла України» (інструментальна обробка Анатолія Ремезова, представлення вистави на художній раді – 14 травня 1989, прем'єра у переповненій залі – 15 травня)⁵. Вистава «Гей ви стрільці січовії» (прем'єра 1 листопада 1989) побудована на символіці чоловічого начала – серед акторів задіяна лише одна жінка, музичним супроводом – спів чоловічої хорової капели «Червона калина». В обох виставах створений художній образ, відмінний від оповідального. Свідомо не використовується театральний антураж. Костюми для акторів уперше відшиті як унікальна реконструкція січової уніформи. Серед оформлення: жовто-блакитний стяг, штандарти із зображенням тризуба та герба УСС, окрім стрілецьких пісень використано гімн «Ще не вмерла України» та пісня-реквієм «Коли ми вмирили» (музичне оформлення Любові Литвинчук). Делеговані образи пропонували не самі ідеї, тим паче – абстрактні, а були конкретним зверненням до колективної пам'яті, пов'язаної з часами творення національної держави та репресій режиму. Власне із цим пов'язана причина затвердження вистави відповідальною комісією – функціонери не упізнали творів, що були символами нації.

Окрім сценарних видовищ театр-студія відрефлексував масштабним гепенінгом на ланцюгу «Жива хвиля» (1990)⁶, участю у відзначенні 500-ліття Запорізького козацтва (1990); з числа студійців вийшли професійні: політик Володимир Шлемко, актор Мирон Завійський, режисер Мирослав Гринишин.

Інший спосіб делегування змістів та продукування контекстів був властивий для діяльності театру-студії Леся Курбаса у Львові (керівник, Володимир Кучинський, 1989). Метод навчальної лабораторії здійснювався через співпрацю з Єжи Гротовським, Анатолієм Васильєвим та з польським осередком театральних практик «Гардженіце». Втікаючи від політичних та національних змістів, інсценізуючи переважно непопулярні в драматургії твори української літератури, театр відзначився етичною позицією, де «національна самоідентифікація розглядається як проміжна стадія осягнення надродової, трансцендентної сутності» [5, 36].

Дизайнерка Олена Рубановська, що була студійкою 1993 року, описуючи власний досвід, зазначає, що практики Кучинського для неї були повною інновацією. Тренаж включав вправи на координацію з елементами акробатики: «Треба було відчувати зміну руху, були експерименти на

відчуття простору, з голосом, з відчуттям групи, вловлюванням рухів. Пошук голосу, але не просто співу – твого голосу, доречні звуки: міг зародитись якийсь один звук, хтось інший підхопить, третій зімпровізує акорд з цього – це основи імпровізації. І це все закінчується якоюсь симфонією, вимальовується якийсь малюнок з тіл, рухів, музики. Ці елементи тренажів потім втілювались у вистави»⁷. Важливою частиною інтеракції були експерименти з простором: сцена проектувалась часто лише у символічний спосіб. Респондентка наводить цікавий приклад імпровізаційного залучення зовнішнього середовища до вистав, наприклад дощу, що у випадковий спосіб, через відкриті вікна і двері доповнює перформативність вистави; одночасного обігравання додаткових приміщень театру з метою створення ефекту віддаленої делегованості: «під час вистави всі актори вийшли в коридор і співали, потім вони піднялись сходами, перейшли на балкон, на вулицю – і ми все це чули у різних просторах», а також згадує естетику друкованих афіш театру, що наслідували типографіку авангарду⁸.

Театр Кучинського став яскравим прикладом колективної діяльності, де загальна композиція вистави змінна, побудована на психофізіології індивідів, наповнена алегоріями. Вистави часто не мали звичної схеми, а прочитувались як окремі історії, пов'язані між собою загальною темою. Стіна між глядачами та акторами розмивалась, щоразу доповнювалась новими контекстами через нову аудиторію чи акторську імпровізацію. Глядач ставав активним учасником, партнером у рухливих практиках, часто ритуального змісту (як то розділення хліба) чи задіяним через делеговані змісти. Тож не дивно, що аудиторія, яку збирав вказаний театр, належала до рафінованого інтелектуального середовища, здатного зрозуміти демонстровані сенси явищ, відображені не через речеві втілення, а театралізовані дії, що виявляли ці змісти.

Важливим фактором обміну театральними досвідами, одночасно способом залучення нетеатральної публіки, творення ірраціонального, часто провокативного карнавального простору були різноманітні фестивалі, в тому числі – мистецькі. Так, 1991-го року у Івано-Франківську під час проведення Другої міжнародної бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» відбулись представлення кількох альтернативних театрів. «Курбасівці» демонстрували «Апокрифи», духовний театр «Воскресіння» постановку «На полі крові». У підкупольному просторі

сакральної барокової споруди – колегіального костелу, на той час державного художнього музею, вистава «Дума про братів неазовських» за драматичною поемою Ліни Костенко в постановці Сергія Проскурні. Фестивалі 1990-х років за рівнем масового охоплення належали до найпотужніших акцій, в яких будь-яка делегована дія знаходила миттєвий відгук серед публіки, незважаючи на вікові характеристики, національність, культурний прошарок. Особливістю історичного часу було те, що «не ми творили щось у цій культурі, а вона творила нас» [1, с. 8]. Тож визнаємо унікальне відчуття публіки режисером масштабних дійств «Червоної рути» та «Вивиху» Сергієм Проскурнею.

Концепція фестивалів «Вивих» була суцільною провокацією, близькою до гротесків Брандта та Босха. Організатори, як видно з їх власних інтерв'ю, покладались на самоорганізацію публіки, змісти перекроювались та множились, агресували, відчуття свободи заміщувалось всездозволеністю. Особлива увага надавалась низьким жанрам – вуличним жартам, конкурсу анекдотів, для яких спеціально створювався театралізований антураж: друкувались стильні афіші, програмки та буклети, типографіка яких відсилала до революційних рухів авангарду чи американських коміксів 60-х років; будувались сценічні площадки. Серед іншого на фестивалі (1990) відбулось кілька делегованих акцій, змісти яких відсилались до політичної еліти – оголошений перформанс В. Кауфмана та В. Костирка «Перетворення прапора радянської України на прапор України», під час якої художники перефарбували червону смугу червоно-синього прапора на жовту; символіка радянського режиму (червоні прапори, серпи, молоти, портрети вождів) піддавалась масовому висміюванню як у видовищах, так і рекламній продукції. Багатьом запам'ятався імпровізований перформанс – похорон Біди. Труну пронесли через центр міста, закидаючи її предметами, що підпадали під розуміння власних негараздів. Цікаво, що у виставі «Розрита могила» Володимиром Шлемком також використовується труна в якості сценографії – предмет символізував корито, з якого «хлебтали» їжу.

Попри всю несуразність театральних постановок: «Прокидання поезії» на «Вивих-90» та «Крайслер-Імперіал» у 1992-му, ці вистави, як і решта акцій фестивалів, відзначились масовим ажіотажем, де головним делегованим змістом була відсутність усякого змісту. «Сатанинській та абсудній поезоопері» вдалось стати

кульмінаційним дійством на фестивалі та зібрати повний зал глядачів» [14]. Парадоксальна «гармонія» досягалась протиставленням грошовитої, цілком непосвяченої публіки акторам, оркестру, балетові, що не розуміли дійства, тож відносились до нього комічно. На думку автора, «у виставі їх можна було використати хіба що як меблі» [1, 12]. Синтез жанрів змішував балет, рок-музику, оперний спів, перформанси. Публіка жадала цього абсурду, аплодуючи в оваціях. На думку Неллі Корнієнко «функція Апокаліпсису і бруталності естетизується... Специфіка "українського" апокаліпсису у тому, що він... "не остаточний", не трагедійний. Він легко обертається на... "веселий Апокаліпсис"» [11, 343].

Наукова новизна полягає у вивченні різноманіття форм театрального акціонізму Західної України 1990-х років. Сукупність виявлених спільних рис та розбіжностей, відмінних мотивацій та способів реалізації виявляє актуальні зміни в делегуванні протесту (політичного, естетичного, соціального).

Висновки. Тож, як доведено, яскраві прояви акціонізму в театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя були сміливою спробою конструювання нового суспільства та свідомості засобами культури. Період експериментів співпав у часі не лише з національними рухами, але і з часом руйнування ієрархій: ідеологічної, економічної, ціннісної, через що у кожному конкретному випадкові режисери орієнтувались на власне розуміння діалогу з суспільством, направлено не лише на вираження думки, а й її формування. Метафоричність мистецтва в усіх акціях змішувалась із політичним чи соціальним підтекстом. Театральні акції не були відкритими формами протистояння, а складними делегованими діалогами, що виявляли механізми маніпуляцій, пригнічення, деміфологізації.

Галицький молодий театр став системою смислів, особистісним прикладом жертвності, спрямованою дією, що трансформувала масову свідомість радянізованих містечок, сіл Прикарпаття та Буковини. Львівський театр Леся Курбаса своїми діями об'єднував інтелектуалів та естетів, творив рафіноване суспільство, фестивальні «Вивихи» демонстрували тотальне, анархічне захоплення як уваги, так і простору.

Примітки:

¹Із розмови Надії Бабій із Софією Павліською. 21.10.2020. Приватний аудіоархів Н. Бабій.

²Із розмови Надії Бабій із Софією Павліською. 21.10.2020: «Шевченко це держава, у ньому все. Держава не в межах театру, а назовні: хто ми через Шевченка, для мене це як Бог говорить».

Із розмови з Вітою Захарією. 21.10.2020: «звернення Шлемка щодо пошуку акторів до нас на культурно-просвітницькому товаристві «Рух» було підтримане однозначно, сюди ж долучились есперантисти: «Хлопці, всі ідемо у театр Шлемка!». Наскільки він проробив того Шевченка, поднав тексти, що традиційного поета неможливо було впізнати. Шевченко-борець. Ті, хто розуміли, що це є – боялися...Тож у театрі з професійних акторів був тільки він та його дружина Ольга». Приватний аудіо архів Н. Бабій.

³Значимо, що це була перша в Україні практика інституціалізації театру при громадській організації. За відсутності постійного приміщення, труп репетирувала у приміщенні Товариства української мови (підвальне приміщення на вул. Дзержинського (Мазепи), 9), іноді під вікритим небом у міському парку. Кошти, зібрані від вистав, віддавались на потреби «Товариства української мови». Театр збирав неймовірні аншлаги, давав іноді по 2-3 вистави на день на найрізноманітніших площадках містечок та сіл області. Всього відпрацьовано понад 40 виступів, що продовжувались агітаційними політичними промовами та створенням на місцях осередків «Товариства української мови».

⁴Із розмови Надії Бабій із Володимиром Шлемком, 20.10.2020. «Після представлення вистави для комісії головний режисер театру Ігор Борис сказав мені: ви підібрали людей однієї групи крові». Приватний аудіоархів Н. Бабій.

⁵Львівський естрадний театр-студія «Не жури!» публічно виконав пісню «Ще не вмерла України» 5 жовтня 1989-го року під час вистави «Повіяв вітер степовий», а на фестивалі «Червона рута -89» вона прозвучала у вересні 1989 року (у виконанні Василя Жданкіна).

⁶Із щоденника актора Галицького молодого театру-студії Романа Минди. Подано за дописом В. Ясковця: «21.01.1990 р. (неділя) – В костюмах УСС взяли участь у живому ланцюгу «Українська хвиля», а потім пройшли вулицями міста (від Шевченка, 1 по вул. Енгельса – площі Перемоги – вул. Галицькій до радіозаводу). Відтворено з: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=534404040740569&id=100025129322914

⁷Із розмови з Оленою Рубановською, 18.10.2020. приватний аудіо архів Н. Бабій.

⁸Автором художнього оформлення театру у цей період був художник, член львівського культурно-мистецького товариства «Шлях» В.Кауфман

Література

1. Андрухович, Ю. Аве, «Крайслер»! *Сучасність*, 1994. № 5. С. 5-15.
2. Барт Р. (2008). *Мифологии*. М.: Академический проект.
3. Бавикіна В. М. Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві Грані. 2016. № 9. С. 67-73.
4. Брюховецька О. Золотий «Лев, 96». *Кіно Театр*, 1996.. С. 7-11. Відтворено з: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4563/Bryukhovets'ka_Zolotyy_lev_96.pdf?sequence=1 (дата звернення: 21.10.2020).
5. Васильєв, С. Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*, 2014. Вип. 10. С. 50-57.
6. Вишеславський, Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*, 2018. №18. С. 23-31. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152364>
7. Евреинов Н. *Демон театральности* [сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова]. М.–СПб. : Летний сад, 2002. 535 с.
8. «І оживе слава України». *Агро*, 1992. №11 (134). С. 2.
9. Клековкін, О. Лесь Курбас: система і метод. *Український театр*, 1998. №2. С. 19-22.
10. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод. *Український театр*, 1999. Відтворено з: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (дата звернення: 23.10.2020).
11. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980 – 1990 роки. *Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: ЛДЛ, 2003. 512 с.*
12. Олійник, Л. Єжи Гротовський: з глибин, 2012. Відтворено з: <http://teatre.ua/portrait/ezhyrotovskij-zglybyn/> (дата звернення: 19.10.2020).
13. Пукан, М. Між мистецтвом і немистецтвом. *Український журнал*, 2008. № 6, С. 28.
14. Середняк С. Вивихнуті всіх країн, єднайтесь! Історія львівського фестивалю «Вивих». Амнезія, 2019. Відтворено з: <https://amnesia.in.ua/vyvykh> (дата звернення: 09.11.2020)
15. Станіславська, К. (2013). До питання ескалації театральності у культурі ХХ – початку ХХІ століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. № 1. С. 132-138

References

1. Andrukhovych, Yu. (1994). Ave, «Kraisler»! *Suchasnist*. № 5. 5-15 [in Ukrainian].
2. Barthes, R. (2008). *Mythologies*. Moscow: Akademicheskii proekt [in Russian].
3. Bavykina, V. (2016). Phenomenon of political actionism in modern society. *Hrani*. 2016. № 9. 67-73.
4. Briukhovetska, O. (1996). Zoloty «Lev,96». *KinoTeatr*, 7-11. Retrieved from http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4563/Bryukhovets'ka_Zolotyy_lev_96.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].
5. Vasyliiev, S. (2014). Ukrainian theater from the Union to the Maidan. *Modern Art*. Vol. 10. 50-57. [in Ukrainian].
6. Vysheslavsky, G. (2018). Happening and its Place on the Map of the Actionism Terminology System. *Art Research of Ukraine*. №18. 23-31. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152364> [in Ukrainian].
7. Evreinov N. (2002). *Demon teatralnosti*. A. Yu. Zubkova V. & I. Maksimova (Ed.). Moscow, St. Petersburg: Letnij sad. [in Russian].
8. «I ozhyve slava Ukrainy». (1992). *Ahro*. №11 (134). 2. [in Ukrainian].
9. Klekovkin, O. (1998). Les Kurbas: systema i metod. *Ukrainskyi teatr*. №2. 19-22. [in Ukrainian].
10. Klekovkin, O. (1999). Les Kurbas: systema i metod. *Ukrainskyi teatr*. Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf [in Ukrainian].
11. Kornienko N. (2003). Search theater: 1980 - 1990. *Ukrainian theater of the twentieth century*. N. Kornienko (Ed.). Kiev: ЛДЛ. 342–363. [in Ukrainian].
12. Oliinyk, L. (2012). Yezhy Grotovskiy: z hlybyn. Retrieved from <http://teatre.ua/portrait/ezhyrotovskij-zglybyn/> [in Ukrainian].
13. Pukan, M. (2008). Between art and non-art. *Ukrainian magazine*. №6, 28. [in Ukrainian].
14. Srednyak S. (2019). Dislocated of all countries, unite! History of the Lviv festival "Dislocation". *Amnesia*. Retrieved from <https://amnesia.in.ua/vyvykh> [in Ukrainian].
15. Stanislavska, K. (2013). The guestion of escalation of theatrality in the culture of XX – beginning of XXI century. *Naukovі zapiski Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogichnogo universitetu imeni Volodimira Gnatuka. Seria: Mistectvoznastvo*. №1. 132-138 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2020
Отримано після доопрацювання 28.10.2020
Прийнято до друку 03.11.2020

Цитування:

Дичковський С. І. Інституціоналізація туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 17-27.

Dychkovskyy S. (2020). Institutionalization of tourism in the conditions of global socio-cultural processes. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 17-27 [in Ukrainian].

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

ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЯ ТУРИЗМУ В УМОВАХ ГЛОБАЛЬНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

Мета роботи полягає у дослідженні інституціоналізації туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, бібліографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна роботи** полягає у обґрунтуванні доцільності та застосування нових процесів інституціоналізації туризму, які свідчать про формування об'єктивної ціннісної природи туризму, перетворення його в важливий аксіологічний об'єкт.

Висновки. Питання дефініцій та термінології туризму є необхідною умовою наукової рефлексії явищ і процесів, характерних для туризму. Обґрунтовано поняття «туризм» як системної наукової категорії. Висвітлено різноманітні трактування авторами сутності категорії "туризм" та виокремлено на основі останніх власну систематизацію наукових підходів до аналізу досліджуваного поняття. Сформовано власне визначення досліджуваної категорії. На основі аналізу дефініцій туризму і власних висновків можна виділити наступні основні елементи, що формують туристичний феномен: соціальний простір, що виражається в просторовому розподілі споживачів туристичних послуг; мобільність, пов'язана з переміщенням індивідів в пошуках рекреаційних практик; штучність туристичного середовища, яка формується підприємствами сервісної індустрії; часовий аспект, що дозволяє за допомогою кількісних характеристик інституціоналізувати туристські практики індивідів; отримання емоцій як самоціль багатьох туристів.

Ключові слова: культурний туризм, інституціоналізація, функції туризму. соціокультурні процеси, інформаційне суспільство.

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

Institutionalization of tourism in the conditions of global socio-cultural processes

The purpose of the article is to study the institutionalization of tourism in the context of global socio-cultural processes. **The methodology** is to use historical, bibliographic, and analytical methods. **The scientific novelty** of the work is to substantiate the feasibility and application of new processes of institutionalization of tourism, which indicate the formation of the objective value nature of tourism, its transformation into an important axiological object. **Conclusions.** The question of definitions and terminology of tourism is a necessary condition for scientific reflection of the phenomena and processes characteristic of tourism. The concept of "tourism" as a system scientific category is substantiated. The authors interpret various interpretations of the essence of the category "tourism" and single out on the basis of the latter their own systematization of scientific approaches to the analysis of the studied concept. The own definition of the studied category is formed. Based on the analysis of definitions of tourism and their own conclusions, we can identify the following main elements that shape the tourism phenomenon: social space, expressed in the spatial distribution of consumers of tourism services, mobility associated with the movement of individuals in search of recreational practices; enterprises of the service industry; time aspect, which allows institutionalizing the tourist practices of individuals with the help of quantitative characteristics; getting emotions as an end in itself for many tourists.

Key words: cultural tourism, institutionalization, functions of tourism. Socio-cultural processes, information society.

Актуальність теми дослідження. Найважливішим підсумком ХХ століття у сфері туризму є те, що він став не тільки високоефективним сектором економіки, а й сферою соціально значущих послуг, механізмом мирних міжнародних контактів і міжкультурних комунікацій, засобом збереження унікальних

культур і територій, пізнання і самопізнання, а також демпфірування негативних аспектів процесу глобалізації. Це свідчить про соціальну інституціоналізації туризму як суспільного явища та туристської діяльності як форми його прояву і процесу реалізації [29, 310 - 319].

Масштабність і темпи соціальних змін в епоху глобалізації, трансформація сутності туризму в цифровому суспільстві, відсутність єдиного підходу до чіткого визначення його як соціокультурної практики, ставить на порядок денний перед науковим співтовариством питання створення адекватної теоретичної моделі даного феномена, як найважливішого виду соціально-просторової організації соціокультурного середовища. Туризм – один із пріоритетних напрямків розвитку нового типу суспільства та вбирає в себе якісні характеристики інформаційного суспільства – мобільність, акцентування споживчих пріоритетів, віртуалізацію та візуалізацію [10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях таких зарубіжних авторів, як Д. Джафарі, Зорін І.В., В.О.Квартальнов, В. Хунцикер і К. Крапф, Дж. Р. Уокер, Р.Макінтош, Ч. Голднер і Б. Рітчі, туризм розглядається як багато планове соціально-економічне та соціокультурне явище. Авторитетні американські вчені Р.Макінтош, Ч. Голднер і Б. Рітчі виокремили наступні підходи до вивчення туризму: інституційний, соціологічний, системний, історичний, географічний, економічний, управлінський та міждисциплінарний [44].

Як вважає російський туризмолог, професор І.В.Зорін, туризм як явище, в сучасному розумінні цього феномена – породження європейської культури, пов'язане з радикальними змінами в картині світу [17]. На першому етапі, після Другої світової війни, коли виникає феномен масового туризму, гостинність комерціалізується системою туристичних організацій: Міжнародна спілка офіційних туристських організацій (МСОТО), Міжнародна асоціація наукових експертів у галузі туризму (АІЕСТ) та інші. На другому етапі – на початку ХХІ ст. масовий туризм стає звичайною практикою сучасного суспільства, а його розвиток корелюється з проблемами становлення та розширення глобалізації. На думку Дж. Уррі, поняття «глобальне» й «туризм» мають бути осмислені в єдності як глобальний гібрид, що поширюється земною кулею, оскільки ці явища поєднані певними зв'язками як частина системи складних взаємозалежних процесів.

Оскільки соціокультурні характеристики туризму зустрічаються не в цілісному, систематизованому вигляді, а у вигляді розпорошених фрагментів, представлених у різних наукових джерелах з проблем туризму, тоне можуть вичерпно охарактеризувати туризм як об'єкт власних досліджень. Це стимулювало підвищений інтерес до теорії та практики туризму з боку представників різних наук та зумовило

становлення теоретико-методологічної бази дослідження туризму в рамках соціологічного, психологічного, культурологічного, антропологічного, соціально-філософського та інших підходів, причому культурологічні аспекти туризму розкриваються через практики і технології збереження культурної спадщини та трансляції історичних цінностей, відродження соціокультурного простору.

В. Хунцикер і К. Крапф – професори Бернського університету в 1954 році визначили туризм як сукупність відносин, зв'язків і явищ, які супроводжують поїздки і перебування людей у місцях, що не є місцями їх постійного або тривалого проживання і не пов'язані з їхньою трудовою діяльністю. Саме це визначення було визнане Міжнародною асоціацією наукових експертів з туризму як таке, що найбільш відображає соціально-економічну суть туризму. У цей же час з'являються перші офіційні визначення туризму, що виділяють його соціокультурну функцію, одне з яких сформульоване ООН як активний відпочинок, що впливає на зміцнення здоров'я та фізичний розвиток людини.

Розквіт туризму як предмета наукового пізнання був відзначений в 1970-х рр. ХХ століття, коли почали проводитися симпозиуми та з'явилися публікації в наукових журналах, зростає кількість дисертаційних досліджень, тематичної літератури, бібліографії пов'язаною з туристичною тематикою. У сфері вивчення туристської науки виділялися як окремі блоки, так і їх поєднання, що досліджували природничі, суспільні, гуманітарні і технічні аспекти. На основі фундаментальних наук виокремилися окремі напрями досліджень, що охоплювали певну галузь або кілька галузей наукового знання, зокрема педагогіка туризму, психологія туризму, соціологія туризму, культурологія й філософія туризму. В 1982 р. Європейський центр по управлінню дослідженнями і документацією в області соціальних наук (відомий як Віденський центр) став ініціатором мультидисциплінарного і міжкультурного дослідження на тему "Туризм як фактор змін: соціокультурне вивчення" [15, 7-11]. Аналогічні дослідження, що розглядали проблеми туризму і рекреації в географічному, соціологічному і культурологічному аспектах, протягом наступних десятиліть, були зроблені соціально-науковими центрами та асоціаціями світового рівня, такими, як Американська антропологічна асоціація, Міжнародний географічний союз і Міжнародна соціологічна асоціація.

Будучи галуззю, що вимагає докладання зусиль фахівців різних напрямів – від економістів та менеджерів до лікарів і психологів, – туризм як

предмет дослідження також відрізняється міждисциплінарністю. При цьому сучасні гуманітарні дослідження – історичні, соціологічні, культурологічні тощо – самі стають найбільш плідними, якщо творчо, відповідно об'єкту і завдань аналізу, використовують методологію та інструментарій різних спеціальних дисциплін. Це компаративізм, культурантропологічний і синергетичний підходи, соціальна історія і психологія, культурфілософія, математичні методи, комп'ютерне моделювання та ін [1, 81-85].

Оскільки в сучасній науці більш опрацьованими є економічні аспекти туризму, як зазначає Ю.Ю. Швець, необхідно приділити більше уваги соціокультурній сутності туризму, що розкривається через відродження соціокультурного простору, освоєння ефективних практик використання вільного часу, в побудові і процесуальному забезпеченні ідентифікаційних практик, в підтримці здоров'я людей [41, 147-149]. Автор спробував визначити зв'язку туризму з найважливішими науками і виділити основні напрямки туристської теорії і практики, що виникли на основі таких зв'язків: туризм і географія, на основі взаємодії яких сформувалися географія туризму, рекреаційна географія, туристське країнознавство, регіональний туризм; взаємодія туризму і філософії, спричинила виникнення таких напрямків, як філософія туризму, феноменологія туризму і подорожей, філософія гостинності; туризм і соціологія породжують появу ряду напрямків і феноменів – соціологія туризму, соціальний туризм; взаємозв'язки туризму й інформатики формують найважливіші наукові та практичні напрямки – інформаційні технології в туризмі.

Звісно ж, що більшість визначень туризму намагаються розкрити все різноманіття внутрішніх і зовнішніх зв'язків туризму, як суспільного і культурного явища, яскраво виражену специфіку окремих сторін туризму, зокрема правові, економічні і соціальні аспекти. Так, в Манільській декларації зі світового туризму (1980), декларується важливе значення туризму в житті народів як засобу політичних, економічних і культурних контактів [26, 53-57], в Гаазькій декларації по туризму (1989) відзначається важливе значення туристичної діяльності як форми використання вільного часу, а також приділяється особлива увага комплексу послуг, який надається для задоволення потреб людей [9, 63-68], в Оксфордському географічному словнику метою туризму визначається створення свята під час перебування поза звичайним місцем проживання, в Глобальному етичному кодексі туризму (1999)

туризм називається фактором індивідуального і колективного самовдосконалення, чинником сталого розвитку туризму [12].

Аналізуючи туризм як соціальний і культурний феномен, відомі зарубіжні науковці визначають туризм: як будь-яку подорож з метою відпочинку і знайомства з новими регіонами й об'єктами [31], як «науку, мистецтво і бізнес залучення, облаштування та розваги людей, які подорожують заради задоволення або у справах» [38]. Подібний підхід до виділення груп дефініцій сучасного туризму спостерігається у працях Т. Черняєвої та Г. Шаркова, які до першої групи відносять визначення, що розкривають дефініції туризму виключно як ринкову категорію з точки зору економічних відносин, а друга група дефініцій, яку вони позначають як «гедоністичну», охоплює визначення, в яких туризм постає в якості однієї з форм рекреаційної активності індивідів, «популярної форми організації відпочинку, проведення дозвілля» [40, 34-46].

Сьогодні світ знаходиться на фінальній стадії інституціоналізації туризму – стадії формування статусно-рольової структури туризму, системи туристичних цінностей, норм та ідеалів, зразків туристичної діяльності та поведінки людей [2]. В рамках туристської діяльності виникають нові типи соціальних спільнот, нові типи контактів, нові чинники соціальної мобільності, що знаходить відображення у всіх функціях, видах, рівнях і проявах матеріальної та духовної форм культури, виявляючи себе також в культурогенезі, типології, динаміці і глобалізації культури, кроскультурних комунікаціях, онтологічних і гносеологічних культурних аспектах, вважає російська культурологиня М.В. Соколова [33, 10-19]. Зокрема, гносеологічна функція культури проявляється в туризмі себе в тому, що за час подорожі турист знайомиться з новими культурними образами і цінностями; регулятивна функція – у невідомих зразках норм поведінки та життя; семіотична функція передбачає осягнення мандрівником знакових систем іншої культури; аксіологічна функція культури сприяє формуванню певної картини світу, а за допомогою туризму може коригувати уявлення про інші соціуми та етноси. Найяскравіше в туризмі проявляється комунікативна функція культури, оскільки спілкування під час подорожі допомагає рекреантові краще інтегруватися в інший культурний простір, засвоїти культурну спадщину іншої країни, поглибити взаєморозуміння, сформувані загальнокультурні цінності.

Концептуальне значення має обґрунтування соціально-інтеграційних та культурно-ідентифікаційних функцій туризму. Надаючи людині можливість діалогу з "іншим", туризм сприяє усвідомленню власної несхожості і набуття індивідуальної, соціальної та культурної ідентичності. Серйозні результати в розгляді туризму через призму його соціокультурних функцій досягнуті В. Квартальновим – колишнім президентом Міжнародної академії туризму [18]. Та С. Сичаніною [37].

І.В.Зорін особливу увагу приділяє аксіологічній функції туризму, оскільки саме вона дозволяє усвідомити місце туризму в ряду цінностей і виступає як метафункція. Аксіологічні інтерпретації туризму - важливий метод вивчення процесів інкультурації, тобто засвоєння суб'єктом системи культурних цінностей, яке відбувається в конкретних моделях туристського простору. Аксіологічний туристський простір вчений визначає, як елемент соціально організованого простору, основна функція якого - сприяти розвитку особистості шляхом використання специфічних методів для розширення доступності соціокультурної сфери та об'єктів природної і культурної спадщини. При цьому туристичний простір може мати наступну ієрархію станів, які по-різному впливають на особистість: псевдотуристський простір (наприклад, Діснейленд); квазітуристський простір (зокрема, модель центру Амстердама в зріст людини, створена в центрі цього міста); віртуальний туристський простір (віртуальні атракціони в тематичному парку "Футуроскоп", розташованого в французькому Пуатьє); реальний туристський простір; конструктивний туристський простір; ідеальний туристський простір [16, 10-15].

Мета роботи полягає у дослідженні інституціоналізації туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. Як соціокультурне явище сучасний туризм безпосереднім чином пов'язаний з динамікою культури, зміною систем цінностей, діяльності та соціальних відносин, тому стає, з одного боку, все більш диференційованим, з іншого – спеціалізованим, в силу різноманітності соціальних потреб у відпочинку, розвагах, подорожах.

У результаті трансформації соціальної сфери і сучасної культури особливого значення набувають ґносеологічний, праксіологічний та аксіологічний аспекти туризму. Характеризуючи певну сторону туристичної діяльності, а в цілому вони дозволяють зрозуміти її сутність. Зокрема, ґносеологічний аспект проявляється в тому, що турист отримує певну інформацію і знання про регіон подорожі, праксіологічний аспект туризму

виражається в тому, що людина культурно збагачується, підвищуючи свій духовний потенціал, перебуваючи в іншому соціокультурному просторі. Аксіологічний аспект туризму проявляється в становленні системи установок, поглядів, ідей, уподобань, вироблених в процесі впливу продуктів туристичної діяльності [3]. Туризм як соціокультурний феномен – це «спосіб діяльності» і цінність одночасно. Антропологічна і ціннісна складова туризму спрямовані на самореалізацію людської індивідуальності. Саме ці характеристики туризму визначають його особливості як культурного інституту.

Розкриваючи поняття туризму, слід, перш за все, звернути увагу на той факт, що це явище може бути оцінене з різних позицій: з боку діяльнісного підходу, з позиції рекреації, з точки зору розвитку економіки, культури і т. д., про що свідчать туризмологічні та культурологічні дослідження таких вітчизняних вчених, як О. Бейдика, Л. Божко, О. Кручека, О. Любіцевої, В.Антоненка, В. Федорченка, М. Крачила та інших. Проаналізувавши та врахувавши сучасний рівень дослідження поняття «туризм», що характеризується наявністю значної кількості визначень, які постійно змінюються та удосконалюються, М.І Колосінська виділила наступні чотири підходи до визначення даної категорії: соціально-культурний, нормативний, міграційний та економічний [19, 135-143].

Хоча «левова частка» наукових досліджень присвячена вивченню туризму лише як сфери економічної діяльності, що значно звужує суспільні функції туризму, варто пам'ятати, що головним призначенням туризму є саме відновлення фізичних та духовних сил людини, її оздоровлення, відпочинок, інтелектуальний розвиток, і тому головними функціями туристичної діяльності можна вважати рекреаційно-оздоровчу, культурологічну, просвітницько-виховну, вважає український науковець Ю.Б. Миронов [28, 150-153].

В наукових наробках українських вчених визначаються й інші сутнісні аспекти та функції, що розкривають феномен туризму. Зокрема, О. Головащенко виокремлює такі базові функції туризму: соціально-демографічну, економічну, екологічну, культуротворчу, гуманістичну та людинотворчу [13]. О. Бейдик акцентує увагу на екологічній та освітянській функціях, визначаючи туризм, як форму масового подорожування та відпочинку з метою ознайомлення з навколишнім середовищем [5], Ю. Столбова виокремлює такі функції туризму: функція соціалізації, виховна, компенсаційна та катарсична, гедоністична та розважальна,

гуманістична (що включає ідеологічну та політичну), пізнавальна, естетична та емоційно-психологічна, творча, паломницька, оздоровча й соціально-комунікативна [36, 378–387].

Саме комунікативний процес в процесі туристичного спілкування, що ґрунтується на взаємовпливі культурних цінностей, їх взаємодії, виступає головним механізмом обміну ідей, знань, важливим чинником їх засвоєння і впровадження у повсякденну практику. Ю. Столбова виділяє два напрямки аналізу комунікацій в туризмі – макро- та мікрорівень, які дозволяють учасникам подорожі спілкуватися один з одним у неформальних обставинах без виробничої субординації, врахування соціального стану, віку, національності, громадянства і інших ознак, що вказують на відмінності людей. Макрорівень презентує міжетнічні та кроскультурні відносини. Мікрорівень представлений наступними типами відносин: суб'єкт-суб'єктні або міжособистісна комунікація (туристи – місцеве населення; туристи – працівники сфери туризму) та суб'єкт-об'єктні (туристи – туристичні об'єкти) [35, 153–161].

Туристські комунікації безпосередньо пов'язані з виконанням туризмом його пізнавальної функції, що набуває особливого значення в умовах розвитку інформаційного суспільства, яке за визначенням В.І. Кушера володіє людським потенціалом, що пристосований до оптимального перетворення знань в інформаційний ресурс. Причому інформацією можуть стати лише знання, відомості про навколишнє середовище (об'єкти, явища, події, процеси тощо), які зменшують наявний ступінь невизначеності та яким притаманний елемент новизни і корисності [24]. Втім, як визнається багатьма вітчизняними і зарубіжними вченими, хоча сучасна людина – це частина інформаційного суспільства, який підпорядкований розвитку науки, індустрії, інформаційних технологій, але головною рисою функціонування суспільства ХХІ ст. буде всебічний розвиток особистості, що потребує великих вкладень в сферу «розвитку» людини: культуру, освіту, науку, туризм. Об'єктивна реальність сучасного життя породила об'єктивну потребу в численних формах відпочинку, а туризм допомагає адаптуватися людині в умовах НТП, інтенсифікації праці і наростаючого темпу життя [27, 247–253].

Прискорені інноваційні зміни, пов'язані з науково-технічним прогресом, сприяли загальному соціально-економічному розвитку певних країн, підвищенню рівня життя їх населення, змінювали характер праці, спосіб та стиль життя, що особливо позначилось у ХХ ст.

розвитком урбанізації та змінами в системі розселення, постіндустріальною фазою розвитку економіки, поглибленням екологічних проблем та досягненням глобальних масштабів діяльності людства, гуманізацією всіх сфер суспільного життя [22, 139–166]. Саме за цих умов, що докорінно змінювали суспільні моделі життєдіяльності людства, актуальними стають розгорнута оцінка, упорядкування й узагальнення туристської діяльності, необхідність наукового обґрунтування сталого розвитку туризму, узгодження різних підходів до вирішення загальних завдань туристичної галузі, теоретичне осмислення туризму. Визначення, дане у законі України «Про туризм», актуалізує лише функціональний підхід до туризму, оскільки це – «тимчасовий виїзд особи з місця постійного проживання в оздоровчих, пізнавальних, професійно-ділових чи інших цілях без здійснення оплачуваної діяльності в місці перебування» [23].

Аналіз літературних джерел, присвячених проблемам розвитку сучасного туризму, свідчить, що найбільшу увагу дослідників привертають питання формування понятійного апарату, виявлення закономірностей функціонування туристського ринку як елементу світового ринку торгівлі послугами, менеджменту і маркетингу туризму. Втім, дослідження та визначення також потребують різнопланові напрями становлення туризму як культурного феномену в історичному ракурсі та сучасні практики туристської діяльності, визначення напрямів подальшого розвитку туризму як комплексного культурологічного явища, вважає культурологиня Л. Божко [7].

Розвиток туризмології в Україні крізь призму дисертаційних досліджень проаналізували Г. Балабанов та В. Сайчук. Первинна інформація була отримана з електронних каталогів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського шляхом відбору авторефератів дисертацій, захищених в Україні за 1992-2018 рр., за наявністю у назві та ключових словах термінів (в усіх відмінках) «туризм», «туристичний», «туристський», «турист», «рекреація», «рекреаційний». У результаті вдалося сформувати реєстр із 792 робіт. Тематичний спектр досліджень за 27 років суттєво розширився, свій внесок у розвиток науки про туризм і рекреацію роблять вже представники 20 різних галузей науки. Провідні позиції належать представникам економічних, географічних і педагогічних наук. Разом вони забезпечили 75,1 % всього профільного масиву дисертаційних робіт [4, 16–19].

Науковий інтерес становлять дисертації таких авторів, як Бейдика О. О. «Методологія та методика аналізу рекреаційно-туристичних ресурсів України», Чеченя О. В. «Суспільно-географічне дослідження національного туризму України в регіональному вимірі», Редько Т. В. «Суспільно-географічний вимір сприйняття туристичної привабливості регіонів України», Володченко О. М. «Технології побудови іміджу України як туристичної країни» та Любіцевої О. О., яка визначає туризм як мобільну форму споживання й рекреаційної діяльності, основу на доланні простору та пов'язану з територією, характером середовища (не тільки природного, а й соціально-культурного та економічного середовища людської діяльності). Можна стверджувати, що саме у ХХ ст. завдяки масовості туризм став явищем сучасної культури. З іншого боку, туризм, прискорюючи культурний обмін, прискорює інноваційні процеси в культурі [25].

Технології розвитку певних видів туризму, які відіграють важливу роль в інформаційному суспільстві, характеризуються в працях Бондарчук-Чугіної І. Ю. «Розвиток культурно-історичного туризму на Миколаївщині (друга половина ХХ — початок ХХІ ст.)», Корнієнко В. В. «Історико-культурна спадщина та її використання в туристичній сфері України (1991—2007 рр.)», Дударчук К. Д. «Історико-культурні туристичні ресурси Тернопільської області: стан, збереження і використання», Пендерецького О. В. «Збалансований розвиток дестинацій промислового туризму Карпатського регіону: теорія і практика» та Пацюк В. С. «Територіальна організація індустріального туризму Криворіжжя». Дослідниця індустріальної спадщини Кривого Рогу та ресурсної бази міст Дніпро та Запоріжжя, визнає, що творення просторових туристичних гетеротопій, сутнісна особливість яких — наявність багатопланового простору, який поєднує у собі кілька інших культурних просторів одночасно є однією з провідних світових тенденцій за якими майбутнє багатьох дестинацій індустріального туризму [30].

Питання теоретичного і методологічного характеру, пов'язані з рядом аспектів картування рекреаційних і культурних ресурсів, висвітлюються в роботах Прасул Ю. І. «Наукові основи системного картографування регіонів України для потреб туризму (на прикладі Харківської області)», Сорокіної Г. О. «Геосайти Луганської області: їх раціональне використання та охорона», Крапліної Л. О. Еволюція образу Києва в краєзнавчій та туристичній літературі (друга половина ХІХ — початок ХХІ ст.)»

Зокрема, дисертацію Крапліної Л. О. присвячено дослідженню еволюції образу Києва в краєзнавчій та туристичній літературі другої половини ХІХ — до початку ХХІ ст. Виявлено соціокультурні особливості формування образу Києва в туристичній літературі та висвітлено основні тенденції трансформації соціального символу Києва: від міфологеми «загально-російського» й «загальнорадянського» міста до символу столиці незалежної України [21].

Проблематика підготовки менеджерів туристичної діяльності, формування полікультурної складової професійної підготовки майбутніх фахівців сфери туризму засобами інформаційних технологій, розкривається у дисертаційних дослідженнях Федорченка В. К. «Теоретичні та методичні засади підготовки фахівців для сфери туризму», Фоменко Н. А. «Теоретико-методичні засади формування стандартів освіти у сфері туризму», Кобзова С. М. «Професійна підготовка фахівців сфери туризму до проектування регіональних маршрутів», Лоїк Г. Б. «Формування професійної компетентності майбутніх менеджерів туризму засобами інформаційно-комунікаційних технологій».

Серед 416 проаналізованих дисертацій туристичної тематики, як зазначає Л.Божко, лише 10 мають культурологічну спрямованість, що свідчить про недостатню увагу до туризму як культурного феномена ХХІ ст., хоча дослідники в західних країнах вважають туризм активним культуротворчим чинником нашого часу [6].

Втім, варто не погодитись з такою оцінкою культурологині, оскільки протягом останніх років з'явився чималий пласт наукових робіт українських докторських та кандидатських дисертацій, що висвітлюють різні аспекти туризму як соціокультурного феномену. Зокрема, це такі праці: Головашенко О.В. «Туризм як форма соціальної активності людини: соціально-філософський аналіз», Мініч І.М. «Соціальні чинники і функції інфраструктури туризму: соціологічний аналіз», Сухарева К. В. «Туризм як спосіб подолання людиною граничності повсякденного буття», Світлицький О. В. «Туризм як соціокультурний феномен: соціально-філософський дискурс».

У дисертаційному дослідженні Соляник С. Ф. «Туризм як соціетичний чинник суспільного життя» відзначається, що туризм своїми культурними засобами та соціальними орієнтаціями є одним із вагомих чинників узгодження суспільних та індивідуальних інтересів, впровадження антикризової стратегії сталого розвитку та розкрито концептуальну сутність та основні форми прояву "відповідального туризму" в сучасних соціальних

практиках [34]. У третьому розділі дисертації Слободенюк Е.В. розкривається вплив соціальних інституцій на самоорганізацію глобальних соціокультурних процесів, зокрема через інформаційні мережі [32].

Культурно-просвітній потенціал туризму досліджено у роботі Л.Устименко та розроблено структурно-функціональну модель реалізації культурно-просвітньої діяльності в закладах туризму, що включає такі блоки: теоретична модель інтеграції (сутність, мета, принципи, структура, технологія розробки на її основі культурно-просвітніх програм); організаційно-управлінські умови її впровадження у практику діяльності туристичних фірм і закладів; педагогічні умови організації дозвілля туристів у контексті інтегративної моделі; система заходів для практичної реалізації моделі з урахуванням визначених умов; критерії і показники її ефективності [39]. Пріоритети соціалізації молоді засобами туризму та формування екологічної культури під час краєзнавчих подорожей в соціокультурних умовах сучасної України обґрунтовано в дослідженнях Н.Шевченко [42], та Голубець І. М., яка охарактеризувала сільський, зелений, аграрний, природний, фермерський туризм у контексті екологічної культури туризму та розкрила культурологічні аспекти екологічно адаптованого туризму [14].

У дисертаційних роботах Г.Вишневської, Г.Гарбар та І.Комарницького проаналізовано основні види подорожей в Україні, які формують мережі закладів гостинності, досліджено соціокультурні виміри готельного сервісу, обґрунтовано культурно історичну обумовленість вітчизняного гостинного сервісу. Сутність гостинного сервісу проаналізовано з огляду на його роль у процесах трансформації сучасного вітчизняного соціуму. Визначено рівень інформаційного забезпечення функціонування гостинного сервісу в Україні [8].

Теоретичні основи культурного туризму, характер сучасного використання замків у контексті туристичної діяльності, який свідчить про те, що вони виступають насамперед як атракції культурно-історичного, екстремального (замки з привидами), фестивального і карнавального туризму як місць проведення анімаційних заходів: костюмованих балів, лицарських турнірів тощо, проаналізовано в працях В.Кулік «Теоретичні основи культурного туризму», Степанчук В. В. «Замки Закарпаття як туристичні атракції»; культурологічні засади вивчення потенціалу історико - культурних ресурсів та сучасні підходи до використання культурних пам'яток як туристичних ресурсів (етнокультурні, історико-культурні, біосоціальні,

подійні) з метою збереження їх автентичності, формування історичної пам'яті, культурної ідентичності, національного самопізнання, самоідентифікації визначено в дисертаціях Кулаковської І. М. «Культурні пам'ятки Житомирщини як атракції етнокультурного туризму» та Зараховського О. Є. «Використання нерухомих об'єктів культурної спадщини Черкащини як туристично-екскурсійного ресурсу»

Окремо варто відмітити роботи І. Климко «Синтез культурних практик туристичної діяльності як фактор гармонізації глобалізаційних процесів сучасності» та Ю. Середи «Туристичні практики як соціокультурний феномен : особливості конструювання в сучасному українському суспільстві», які висвітлюють прикладні аспекти туристичної діяльності у взаємозв'язку з культурними процесами сучасності. Очевидно, що для ефективного розвитку туризму необхідна теоретична побудова моделі розвитку, концептуальні засади якої ґрунтуються на визначенні й аналізі основних підходів до вивчення туризму як соціально-економічного і соціокультурного явища. Як сферу економічної діяльності, туризм характеризують господарські відносини, як явищу соціокультурному, туризму властиві соціогуманітарні характеристики, які акцентують увагу на задоволенні певних культурних потреб і запитів людей, враженнях від подорожі в окремій місцевості (туристській дестинації).

Наукова новизна роботи полягає у обґрунтуванні доцільності та застосування нових процесів інституціоналізації туризму, які свідчать про формування об'єктивної ціннісної природи туризму, перетворення його в важливий аксіологічний об'єкт.

Висновки. Питання дефініцій та термінології туризму є необхідною умовою наукової рефлексії явищ і процесів, характерних для туризму . Обґрунтовано поняття «туризм» як системну наукову категорію. Висвітлено різноманітні трактування авторами сутності категорії "туризм" та виокремлено на основі останніх власну систематизацію наукових підходів до аналізу досліджуваного поняття. Сформовано власне визначення досліджуваної категорії. Таким чином, огляд досліджень свідчить, що проблеми наукового осмислення туризму вивчають науковці різних напрямів. Уже в середині ХХ ст. були сформовані основні наукові школи вивчення туризму. Генезис напрямів туристських досліджень тематично форматувався домінуючими у світовій науці економічними й соціальними пріоритетами. Розквіт туризму як предмета наукового пізнання

відзначений 70-ми р. XX ст. У цей час туризм стає предметом наукового осмислення широкого кола наукових дисциплін, що потребує історичного дослідження наукової рефлексії феномену туризму з точки зору міждисциплінарного підходу.

В умовах загального зниження темпів зростання розвитку індустрії туризму, про що все частіше говорять економісти, можна очікувати, що можливості для успішного існування на ринку не будуть надані всім його учасникам. Деякі з них, а також деякі туристські регіони зможуть забезпечити належні темпи, а більшість учасників ринку просто змушені будуть змінити асортимент пропонованих послуг і практику управління, щоб у змінному середовищі залишитися лідерами. Саме тому на ринку знову злободенною стає ідея повернення до призабутого останнім часом виду – до культурного туризму.

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

Туризм – явище поліфункціональне. Серед основних функцій туризму слід зазначити рекреаційну, соціальну, культурну, екологічну, економічну, просвітницьку і виховну. Поліфункціональність туризму відображається комплексним характером мотивації, що спонукає людину до подорожі, і комплексністю в організації подорожей та обслуговуванні туристів. Комплексність можна вважати найхарактернішою рисою туризму, основою задоволення соціальних потреб суспільства.

Можна виділити такі аспекти функціонування туризму, які практично сформувались в певні напрямки досліджень: економічний, історичний, географічний, соціальний, екологічний, політичний, культурний, психологічний

Отже, динамічні процеси інституціоналізації туризму свідчать про формування об'єктивної ціннісної природи туризму,

перетворення його в важливий аксіологічний об'єкт.

Значення наведених вище питань обумовлює вирішення завдання щодо переосмислення класичних управлінських парадигм та формування нового наукового світогляду з метою пошуку відповідей на питання, що є фундаментальною метою господарської діяльності підприємства у соціо-еколого-економічній системі та основою стратегічного вибору управлінських рішень при формуванні економічної політики туристичного підприємства. Вирішуючи завдання формування ціннісно орієнтованих аспектів управління туристичними підприємствами ми виходили з того, що існуючі концепції управління недостатньо враховують те, що туризм маючи складну соціально-економічну структуру генетично пов'язаний з іншими соціально-економічними підсистемами і саме це, обумовлює його мультиплікативний вплив на процеси розвитку економіки, екології та соціальної сфери конкретного регіону.

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

Зазначимо, що згідно соціокультурного підходу, туризм – це різновид рекреації, який полягає у тимчасовому виїзді людини за межі постійного місця проживання у вільний час, пов'язаний з оздоровчими, пізнавальними, спортивними, культурно-розважальними та іншими цілями, але без заняття оплачуваною роботою у відвідуваному місці [43].

Проте, на думку об'єкт туризму представлений тут недостатньою кількістю елементів, а саме – відсутній такий важливий елемент, як інформаційні туристичні ресурси. Тому поняття «туризм» полягає у виробленні комплексу туристичних послуг з метою задоволення потреб споживачів при розумному використанні інформаційних туристичних ресурсів територій та одночасній економічній та соціальній вигоді для суспільства.

Література

1. Аманжолова Д. А. Туризм в гуманитарных исследованиях // Современные проблемы сервиса и туризма. 2008. № 2. С. 81–85.
2. Аппакова-Шогина Н. З., Гут А. В., Зинурова Р. И. Туризм как аксиологический объект: от развлечения к социальному институту // Вестник Казанского технологического университета. 2014. № 24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/turizm-kak-aksiologicheskij-obekt-ot-razvlecheniya-k-sotsialnomu-institutu> (дата обращения: 02.09.2018).
3. Ачмиз А. К. Туризм как сфера общественной жизни: опыт социально-философского исследования : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11. Майкоп, 2010. 167 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/turizm-kak-sfera-obshchestvennoi-zhizni> (дата обращения : 01.05.2020).
4. Балабанов Г., Сайчук В. Развитие туристологии в Украине кризис призму диссертационных исследований // Актуальні питання туристології та туристичної практики : зб. матеріалів наук.-практ. конф., присвяченої 25-річчю Інституту туризму Федерації професійних спілок України (м. Київ, 18 квітня 2019 р.). Київ : АПСВТ, 2019. С. 16–19.
5. Бейдик О. О. Словник-довідник з географії туризму, рекреації та рекреаційної географії. Київ : Палітра, 1997. 130 с.
6. Божко Л. Д. Наукометричний аналіз українських дисертацій із туризму (1991 – 2014) // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2016. Вип. 1. С. 11–20. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvfkfm_2016_1_5 (дата звернення : 27.05.2020).
7. Божко Л. Д. Туризм як соціокультурний феномен: історія і сучасність (середина XIX — початок XXI ст.) : монографія. Харків : Лідер, 2017. 344 с.
8. Вишневська Г. Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини XIX — початку XX століття в контексті розвитку українського туризму : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.06 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 19 с.
9. Гагская декларация по туризму, Гага, 14 апреля 1989 года // Правове регулювання туристичної діяльності в Україні: зб. нормат.-правових актів / під заг. ред. В. К. Федорченка ; Київ. ун-т туризму, економіки і права. Київ, 2002. С. 63–68.
10. Галидра А. С. Феномен туризма : социально-философский анализ : дис. ... кандидата философских наук : 09.00.11. Саратов, 2006. 136 с.: ил.
11. Гарбар Г. А. Становлення і розвиток соціокультурного інституту гостинності в українському туризмі: остання третина XIX ст. — 1990 р. (на матеріалі Миколаївської області) : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня д-ра історичних наук : спец. 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 39 с.
12. Глобальний етичний кодекс туризму / Всесвітня туристична організація. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/983_001 (дата звернення : 21.08.2020).
13. Головащенко О. В. Туризм як форма соціальної активності людини: соціально філософський аналіз : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03. Запоріжжя, 2002. 184 с.
14. Голубець І. М. Туризм як фактор розвитку екологічної культури України (кін. XX — поч. XXI ст.) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2011. 16 с.
15. Джафари Дж. Становление туристики как науки // Вестник РМАТ. 2012. № 1. С. 7–11.
16. Зорин И. В. Аксиологическое пространство как предметная область педагогики туризма // Теория и практика физической культуры. 2000. № 8. С. 10–15.
17. Зорин И. В. Путешествие как феномен и феноменология путешествий // Вестник РМАТ. 2011. №1 (1). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puteshestvie-kak-fenomen-i-fenomenologiya-puteshestviy> (дата обращения: 31.08.2018).
18. Квартальнов В. А. Биосфера и туризм: Глобальное взаимодействие и экология, география научных исследований территорий туристического назначения, культура мира системы трудовых миграций, педагогика, социология и стратегия управления: в 5 т. Т.1 : Теория и практика туристских исследований. Москва : Наука, 2002. 271 с.
19. Колосінська М. І. Дослідження теоретичних підходів до визначення категорії «туризм» // Економіка. Управління. Інновації. 2011. № 2 (6). С. 135–143.
20. Комарніцький І. О. Соціокультурні виміри гостинного сервісу : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 245 с.
21. Крапліна Л. О. Еволюція образу Києва в краєзнавчій та туристичній літературі (друга половина XIX — початок XXI ст.) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2010. 16 с.
22. Кручек О. А. Туризмолія: процес формування теорії туризму // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Сер.: Філософські науки. 2010. Вип. 8. С. 139–166.
23. Про туризм : Закон України зі змінами та доповненнями від 18.11.2003 року №1281-IV. URL : <http://www.zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=1282-15> (дата звернення : 18.05.2020).
24. Кушерець В. І. Знання як стратегічний ресурс суспільних трансформацій. Київ : Знання України, 2004. 248 с.
25. Любіцева О. О. Геопросторова організація туристичного процесу : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня д-ра географічних наук : спец. 11.00.02 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2003. 29 с.
26. Манильская декларация по социальному воздействию туризма // Правове регулювання туристичної діяльності в Україні: зб. нормат.-прав. актів / під заг. ред. В. К. Федорченка ; Київ. ун-т туризму, економіки і права. Київ : Юрінком Інтер, 2002. С. 53–57.
27. Милинчук Е. С. Системный подход к исследованию основных проблем туризма // Туризм и

культурное наследие. Межвузовский сборник научных трудов. Саратов : Издательство СГУ, 2006. Вып. 3. С. 247–253.

28. Миронов Ю. Б. Туризмолія як напрям наукових досліджень // Наукові пошуки у III тисячолітті: соціальний, правовий, економічний та гуманітарний виміри (м. Кропивницький, 27 квітня 2018 р.) : зб. тез III Міжнар. наук.-практ. конф. Кропивницький : ПВНЗ КІДМУ, 2018. С. 150–153.

29. Новгородцева А. Н. Становление теории туризма в зарубежной и отечественной практике // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 115. С. 310–319.

30. Пацюк В. С. Територіальна організація індустріального туризму Криворіжжя : автореф. дис. ...на здобуття наук. ступеня канд. географічних наук : спец. 11.00.02 / Київ.нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2011. 24 с.

31. Реймерс Н. Ф. Природопользование : словарь-справочник. Москва : Мысль, 1990. 639 с.

32. Слободенюк Е. В. Туризм як чинник гуманізації відносин між народами : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.03 / Ін-т філос. ім. Г.С.Сковороди НАН України. Одеса, 2003. 19 с.

33. Соколова М. В. Туризм как феномен культуры: морфологический аспект // Современные проблемы сервиса и туризма. 2014. № 4. С. 10–19.

34. Соляник С. Ф. Туризм як соціоестетичний чинник суспільного життя : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 09.00.03 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.

35. Столбова Ю. Комунікативний потенціал туризму // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. 2010. Вип. 10. С. 153–161.

36. Столбова Ю. Теоретичні аспекти інституціоналізації туризму // Соціальні виміри суспільства. 2010. № 2. С. 378–387.

37. Сычанина С. Н. Туризм в социокультурном пространственно-временном континууме : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Краснодар, 2004 162 с. URL: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/turizm-v-sociokulturnom-prostranstvenno-vremennom-kontinuume.html> (дата обращения : 12.07.2020).

38. Уокер Дж. Р. Управление гостеприимством. Москва : ЮНИТИ, 2006. 880 с.

39. Устименко Л. М. Реалізація культурно-просвітнього потенціалу туризму в організації дозвілля молоді : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.06 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2001. 204 с.

40. Черняева Т. И., Шаркова Г. Н. Туризм: производство мест или производство неравенств // Вестник Московского университета. Сер. 18 : Социология и политология. 2007. № 4. С. 34–46.

41. Шве́ц Ю. Ю. Сущность туризма как институциональной формы // Культура народов причерноморья. Симферополь: Межвузовский центр "Крым", 2011. С. 147–149.

42. Шевченко Н. О. Соціально-педагогічні засади формування екологічної культури учнівської молоді : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд.

пед. наук : спец. 13.00.05 / Київ.нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2008. 19 с.

43. Шушлат О. М. Формування поняття «туризм» у сучасній економічній науці // Ефективна економіка. 2015. № 12. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=4659> (дата звернення: 12.09.2020).

44. Tourism: principles, practices, philosophies. 7th ed. / R. W. McIntosh, Ch. R. Goeldner, J. R. B. Ritchie: John Wiley & Sons, Inc. New York, 1995.

References

1. Amanzholova D.A. (2008). Tourism in humanitarian research. Modern problems of service and tourism. 2. 81–85. [in Russian].

2. Appakova-Shogina N.Z., Gut A.V., Zinurova R.I. (2014). Tourism as an axiological object: from entertainment to a social institution. Bulletin of Kazan Technological University. 24. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/turizm-kak-aksiologicheskij-obekt-ot-razvlecheniya-k-sotsialnomu-institutu> [in Russian].

3. Achmiz A. K. (2010). Tourism as a sphere of public life: the experience of socio-philosophical research: dis. Cand. Philos. Sciences: URL: <https://www.disscat.com/content/turizm-kak-sfera-> [in Russian].

4. Balabanov G., Saychuk V. (2019). Development of tourismology in Ukraine through the prism of dissertational doslijens. Actual nutrition of tourism and tourism practice. 16-19. [in Ukrainian].

5. Beydik O. O. (1997). Dictionnaire of geography to tourism, recreation and recreational geography. Kiev: Palette [in Ukrainian].

6. Bozhko L. D. (2016). Scientometric analysis of Ukrainian dissertations for tourism (1991 - 2014). International Newsletter: Cultural Studies. 1. 11–20. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvfkf_2016_1_5 [in Ukrainian].

7. Bozhko L.D. (2017). Tourism as a social and cultural phenomenon: history and modernity (mid-19th - ear of the 21st century) Kharkiv: Leader [in Ukrainian].

8. Vishnevskaya G.G. (2008). Evolution of the sphere of hospitality of the city of Kiev of the other half of the 19th century — the tip of the 20th century in the context of the development of Ukrainian tourism: author. dis ... on science. Steps of cand. [in Ukrainian].

9. The Hague Declaration on Tourism, The Hague (2002). Legal regulation of tourist activity in Ukraine: zb. Norm.-legal acts [in Ukrainian].

10. Galizdra A.S. (2006). The phenomenon of tourism: socio-philosophical analysis: dis. ... candidate of philosophical sciences [in Russian].

11. Garbar G. A. (2007). Establishment and development of the social and cultural institute of hospitality in the Ukrainian tourism: the last third of the XIX century. - 1990 p. (on materials of the Mykolaiv region); author. dis ... on science. Degree of Doctor of Historical Sciences: spec. [in Ukrainian].

12. Global Code of Ethics for Tourism. (2020). All-Time Tourism Organization. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/983_001 [in Ukrainian].

13. Golovashenko O.V. (2002). Tourism as a form of social activity of people: social and philosophical analysis: dis. Cand. Philos. Sciences [in Ukrainian].
14. Golubets I. M. (2011). Tourism as a factor in the development of the ecological culture of Ukraine (book XX - almost XXI century): author. dis. on the science. Steps of cand. Culturology [in Ukrainian].
15. Jafari J.(2012). Formation of tourism as a science. Bulletin of the RMA. 1. 7–11 [in Russian].
16. Zorin I.V. (2000). Axiological space as a subject area of tourism pedagogy. Theory and practice of physical culture. 8. 10-15 [in Russian].
17. Zorin I.V. (2011). Travel as a phenomenon and the phenomenology of travel. Bulletin of the RMA. 1 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puteshestvie-kak-fenomen-i-fenomenologiya-> [in Russian].
18. Kvartalnov V.A. (2002). Biosphere and tourism: Global interaction and ecology, geography of scientific research of tourist destination, world culture of the system of labor migration, pedagogy, and sociology and management strategy. Theory and practice of tourism research. Moscow: Nauka [in Russian].
19. Kolosinska M.I. (2011). Pre-development of theoretical approaches to the designation of the category "tourism". Economic. Management. Innovations 2, 135-143 [in Ukrainian].
20. Komarnitskiy I. O. (2012). Sociocultural dimensions hotel service: dis. Cand. Culturology [in Ukrainian].
21. Kraplina L.O. (2010). Evolution of the image of Kyiv in local lore and tourist literature (second half of XIX - beginning of XXI century): author's ref. dis. for science. Degree of Cand. Culturology [in Ukrainian].
22. Kruchek O.A. (2010). Tourism: the process of formation of the theory of tourism. Scientific notes of Kyiv University of Tourism, Economics and Law. Ser.: hilosophical Sciences. 8. 139–166 [in Ukrainian].
23. On tourism. (2020). Law of Ukraine with changes and additions of 18.11.2003 №1281-IV. URL: <http://www.zakon.rada.gov.ua/cgi-> [in Ukrainian].
24. Kusherets V.I. (2004). Knowledge as a strategic resource of social transformations. Knowledge of Ukraine [in Ukrainian].
25. Lyubitseva O.O. (2003). Geospatial organization of the tourist process: author's ref. Dis. For science. Degree of Doctor of Geographical Sciences [in Ukrainian].
26. Manila Declaration on the social impact of tourism. (2002). Legal regulation of tourism in Ukraine [in Ukrainian].
27. Milinchuk E.S. (2006). System approach to the study of the main problems of tourism. Tourism and cultural heritage. 3. 247–253 [in Russian].
28. Mironov Yu. (2018). Tourismology as a direction of scientific research. Scientific research in the third millennium: social, legal, economic and humanitarian dimensions [in Ukrainian].
29. Novgorodtseva A.N. (2009). Formation of the theory of tourism in foreign and domestic practice. Izvestiya RGPU im. A.I. Herzen. 115. 310–319 [in Russian].
30. Patsyuk V.S. (2011). Territorial organization of industrial tourism of Kryvyi Rih: author's ref. dis. to obtain science. Degree of Cand. geographical sciences: special [in Ukrainian].
31. Reimers N.F. (1990). Nature management: a dictionary. Moscow: Mysl [in Russian].
32. Slobodenyuk E.V. (2003). Tourism as a factor in the humanization of relations between peoples: author. Dis. for science. Degree of Cand. Philosopher. Science: special [in Ukrainian].
33. Sokolova M.V. (2014). Tourism as a cultural phenomenon: morphological aspect. Modern problems of service and tourism. 4. 10–19 [in Russian].
34. Solyanyk S.F. (2010). Tourism as a socioethical factor of public life: author. dis.to obtain science. Degree of Cand. Ped. Science: special [in Ukrainian].
35. Stolbova Y. (2010). Communicative potential of tourism. Actual problems of sociology, psychology, pedagogy. 10. 153–161 [in Ukrainian].
36. Stolbova Y. (2010). Theoretical aspects of institutionalization of tourism. Social dimensions of society. 2. 378–387 [in Ukrainian].
37. Sychanina S.N. (2004). Tourism in a sociocultural space-time continuum: dis. cand. philos. <http://www.dslib.net/teorja-kultury/turizm-v-sociokulturnom-prostranstvenno-vremennom-kontinuume.html> [in Russian].
38. Walker J. R. (2006). Hospitality Management. Moscow: UNITI [in Russian].
39. Ustimenko L.M. (2001). Realization of cultural and educational potential of tourism in the organization of youth leisure: author's ref. dis for science. Degree of Cand. ped. Science [in Ukrainian].
40. Chernyaeva T.I., Sharkova G.N. (2007). Tourism: the production of places or the production of inequalities. Bulletin of Moscow University. 4. 34–46 [in Russian].
41. Shvets Yu. (2011). The essence of tourism as an institutional form. Culture of the peoples of the Black Sea region. Simferopol: Interuniversity Center "Crimea" [in Ukrainian].
42. Shevchenko N.O. (2008). Socio-pedagogical principles of formation of ecological culture of student's youth: author's ref. dis for science. Degree of Cand. ped. Science [in Ukrainian].
43. Shuplat O.M. (2015). Formation of the concept of "tourism" in modern economics. Effective Economics. 12. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=4659> [in Ukrainian].
44. Tourism: principles, practices, philosophies. (1995). 7th ed. R. W. McIntosh, Ch. R. Goeldner, J. R. B. Ritchie: John Wiley & Sons, Inc. New York [in English].

*Стаття надійшла до редакції 21.08.2020
Отримано після доопрацювання 28.10.2020
Прийнято до друку 05.11.2020*

УДК 008:391.8

Цитування:

Костюк О. П. Культурно-антропологічні витоки маски ініціаційної тілесності *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 28-32.

Kostiuk O. (2020). Cultural-anthropological origins of the mask of initiation physicality. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 28-32 [in Ukrainian].

Костюк Ольга Петрівна,

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

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИТОКИ МАСКИ ІНІЦІАЦІЙНОЇ ТІЛЕСНОСТІ

Мета статті полягає у дослідженні культурно-антропологічних витоків маски, що дозволяють тлумачити ініціаційну тілесність, яка в процесі ініціації набула ознак психосоматичної модифікації. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні психоаналітичного, структурно-функціонального, семіотичного й культурно-антропологічного методів. **Наукова новизна.** У дослідженні культурно-антропологічних витоків маски ініціаційної тілесності використані ідеї «колективного підсвідомого» К. Юнга, теорія соціального характеру Е. Фромма, методи структурної антропології К. Леві-Строса, аналіз функцій ритуалу К. Лоренца. Наведені приклади посвяти в молодіжних об'єднаннях, чоловічих союзах, субкультурах, контркультурах дозволяють визначити культурно-антропологічні витоки маски в ритуалах та обрядах ініціації як звернення до досконалого образу, що символічно володів перевагою у природно-біологічному й психологічному аспектах. **Висновки.** У тлумаченні ініціаційної тілесності, яка в процесі ініціації набула ознак психосоматичної модифікації, розглянуті культурно-антропологічні витоки маски, що представлено ідеями «колективного підсвідомого» К. Юнга (Persona – Anima), теорією соціального характеру Е. Фромма («мати» – «бути»). Вивчення досвіду співвідношення біологічного і соціального в людській поведінці представлено методами структурної антропології К. Леві-Строса, аналізом функцій ритуалу з позиції природно-біологічного існування – за К. Лоренцом. Наведені приклади посвяти в молодіжних об'єднаннях, чоловічих союзах, субкультурах, контркультурах дозволяють визначити, що найчастіше в ритуалах та обрядах ініціації до уваги обирався досконалий образ, що символічно володів перевагою у природно-біологічному й психологічному аспектах.

Ключові слова: людина, маска, ініціація, ініціаційна тілесність, досконалий образ, психосоматична модифікація.

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

Cultural-anthropological origins of the mask of initiation physicality

The purpose of the article is to study the cultural-anthropological origins of the mask, which make it possible to interpret the initiation of physicality, which in the process of initiation acquired the signs of psychosomatic modification. **The research methodology** is based on the use of psychoanalytic, structural-functional, semiotic, and cultural-anthropological methods. **Scientific novelty.** In the study of cultural-anthropological origins of the mask of initiation physicality, used ideas of the «collective unconscious» of K. Jung, the theory of social character by E. Fromm, the methods of structural anthropology by K. Levi-Strauss, and analysis of ritual functions by K. Lorenz were used. The given examples of initiation in youth associations, male unions, subcultures, countercultures allow us to determine the cultural-anthropological origins of the mask in rituals and initiation rituals as an appeal to a perfect image, which symbolically possessed an advantage in natural-biological and psychological aspects. **Conclusions.** In the interpretation of the initiation physicality, which in the process of initiation acquired signs of psychosomatic modification, the cultural-anthropological origins of the mask are considered, represented by the ideas of the «collective unconscious» of K. Jung (Persona – Anima), the theory of social character by E. Fromm («to have» – «to be»). The study of experience, the relationship between biological and social in human behavior is represented by the methods of structural anthropology by K. Levi-Strauss, by the analysis of ritual functions from the standpoint of natural-biological existence – according to K. Lorentz. The given examples of initiation in youth associations, male unions, subcultures, countercultures allow us to determine that most often in rituals and initiation rituals, a perfect image was chosen, which symbolically possessed an advantage in natural-biological and psychological aspects.

Key words: human, mask, initiation, initiation physicality, perfect image, psychosomatic modification.

Актуальність теми дослідження. В межах світової культурної традиції зі зміною біологічних циклів і соціальних станів відбувається ініціація людини. Для вирішення проблем трансформації в цьому процесі особистість використовує прийнятні для себе види маски як засіб існування в соціальному та культурному просторі суспільного життя. Культурно-антропологічні витоки маски дозволяють тлумачити ініціаційну тілесність, яка в процесі ініціації набула ознак психосоматичної модифікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Висвітлення проблем ініціації представлено психоаналітичними концепціями З. Фрейда, К.-Г. Юнга [8], А. Адлера, Е. Фромма [6] та ін. В узагальненні сутнісних тлумачень ініціації та ініціаційної маски мали значення праці А. ван Геннепа [2], К. Леві-Строса [3], В. Балушка [1], В. Тернера, Ю. Лотмана та ін. До проблеми розуміння «тіло людини», «ініціаційна тілесність» зверталися М. Мерло-Понті, Г. Плеснер, П. Слотердайк, К. Лоренц, Н. Хамітов, О. Гомілко, Л. Газнюк та ін.

Мета статті полягає у дослідженні культурно-антропологічних витоків маски, що дозволяють тлумачити ініціаційну тілесність, яка в процесі ініціації набула ознак психосоматичної модифікації.

Виклад основного матеріалу. Ініціація, за визначенням А. ван Геннепа, розглядається серед обрядів переходу й характеризує перехід індивіду в межах ритуалу та обряду з одного світу (космічного або суспільного) в інший [2, 15].

У словниковому визначенні розуміння «тілесність» розглядається як філософський концепт через характер людського буття як невід'ємної онтологічної ознаки [5, 638]. Тлумачення «ініціаційна тілесність» наближено до розуміння «тіло людини», що набуло ознак психосоматичної модифікації у процесі ініціації.

Висвітлення проблем ініціаційної тілесності, її позначення й маркування як культурної та соціальної взаємодії у просторі суспільного життя представлено ідеями «колективного підсвідомого» К.-Г. Юнга. У цій концепції виділено дві душевні інстанції. Перша – Persona, так звана денна маска. Її людина використовує для налагодження взаємозв'язку в просторі суспільного життя, тому вона, за словами К.-Г. Юнга, існує як «беззмстовний осередок тільки соціального». Тобто маска, яку надягає людина вдень, відповідає фрейдиському «Над-Я» та втілює соціальне, уподібнюючись до такої людини, якою не є насправді, але для сприйняття іншими людьми. У такому сенсі Persona виступає як зручний вид маски, що

встановлює відносини між індивідуальною свідомістю й соціальністю, щоб, з одного боку, для інших створювати впевнене враження, з іншого – приховати справжню природу індивіда. У визначенні К.-Г. Юнга Persona не є «дійсністю»: вона є компромісом між індивідуумом і соціальністю щодо того, «ким хтось є». Цей «хтось» приймає ім'я, отримує титул, представляє посаду і є тим або тим. Зазвичай це так і є, але у відношенні індивідуальності того, про кого йде мова. Persona виступає як вторинна дійсність виключно компромісного походження, у якому інші іноді беруть більшу участь, ніж вона сама. Отже, Persona є певною видимістю, двовимірною дійсністю [8, 183].

Більш глибинний зміст має інша душевна інстанція. Це Anima, пов'язана з «образом душі», «центром цілісності». Ми її розуміємо як частину потаємного, невідомого в душі, яку не можна роздивитися. Вона має об'єднання свідомого і несвідомого, сполучається із «Самістю», яку, за К.-Г. Юнгом, розуміємо як «цілісний спектр психічних явищ» і яка є метою розвитку кожної людської особистості. Anima, що відображає звичайну внутрішню сутність, безпосередньо пов'язана з маскою Persona, яка відповідає звичайному зовнішньому прояву людини. Таким чином, маска Persona позначена як посередник між «Я» і зовнішнім світом на протизагуг «образу душі» – як посередника між «Я» і світом внутрішнім.

До того ж К.-Г. Юнг відзначає одночасну необхідність і умовність такого процесу. З одного боку, Persona, окреслюючи межі «Я» у суспільстві, приховує справжню індивідуальність, оберігаючи «Я» від надмірного вторгнення у внутрішній світ, з іншого – вона ж розглядається психоаналітиком як приклад зміни внутрішньої структури людини, як «одержимість», бажання бути прийнятим і схваленим у суспільстві. Але такий процес таїть у собі небезпеку «зростися» зі своєю Persona-маскою і втратити справжню Anima, що не дає можливості досягнення власної Самості.

До проблеми маски як механізму адаптації людської особистості в суспільстві і культурі є близькою теорія соціального характеру, яку досліджує Е. Фромм. На його думку, людина, яка «перебуває в стані постійної й неминучої невірноваженості», є продуктом динамічної взаємодії між вродженими потребами, що існують одночасно і є причиною внутрішніх протиріч і конфліктів, та тиском соціальних норм і правил. Через два типи самоорієнтації людини «мати» або «бути» філософ розкриває діалектику

особистості, розвиток якої визначають протилежні прагнення – потреба в прискоренні, що змушує людину прагнути увійти до суспільства, співвідносити себе з іншими його членами, дотримуватися загальних орієнтирів і потреб в індивідуалізації, що виражається в прагненні до ізоляції від інших, свободі від тиску й вимог суспільства. «Мати й бути є двома основними способами існування людини, переважання одного з яких визначає відмінності в індивідуальних характерах людей і типах соціального характеру» [6, 45].

За Е. Фроммом, перший тип людей, для яких характерні демонстративність, спрямованість на думку інших, живуть за принципом «мати», який орієнтований на зовнішній бік життя суспільства, на речі, усталені в суспільстві. Орієнтир людини на принцип «бути», що оцінюється не за зовнішніми проявами або довколишніми речами, дозволяє розвивати внутрішню свободу, оскільки виникає потреба у творчості, трансцендентальності, самоцінності, у прагненні бути собою, що означає бути унікальною людиною. Аналізуючи вищенаведені категорії «мати» і «бути», які в різних пропорціях переважають в особистості й демонструють певним чином взаємопов'язаність і взаємозалежність, Е. Фромм торкається феномена маски як зовнішнього прояву людини. Термін «мати» у значенні володіння певними речами піддається опису. «Бути» є певним життєвим досвідом людства, якому важко точно й достовірно надати опису. Водночас жива людська істота не є мертвим, застиглим образом, а тому не може бути описана як річ. За визначенням Е. Фромма, вся людська індивідуальність, її своєрідність є настільки ж унікальною, як і відбитки власних пальців, а тому ніколи не може бути повністю збагненою навіть за допомогою емпатії, бо двох ідентичних людей не існує [6, 113].

К. Леві-Строс, вивчаючи досвід співвідношення біологічного і соціального в людській поведінці, звертається до архаїчних форм індіанської маски, що надає науковцю можливість висновків щодо наявності формальних інститутів між людьми. Він доводить, що на поведінку людини впливають символи в традиціях й ритуалах визнані в конкретній культурі. У книзі «Шлях масою» учений розглядає обряди ініціації в структурі міфу, в якому маска є уособленням межі між природним і надприродним, сакральним і профанним, указує на зв'язок із потойбічним світом і є записом соціального коду на тілі ініційованого. Антрополог вивчає два види

ініціаційних маски американських індіанців, що схарактеризовані у структурі міфів: чоловічу (Swaihwé) та жіночу (Dzónokwa), розглядає їх властивості [3, 27–49].

Маска типу Swaihwé ідентична позначенню слова потлач (церемонії, під час яких господар ділить багатство серед запрошених гостей, щоб означити свій новий перехідний статус). В аксесуарах і костюмі, які використовуються з цією маскою, переважає білий колір. Маска типу Dzónokwa є контрастною й символізує клас надприродних істот переважно жіночої статі. Це дикі людоджерки, які викрадають дітей, щоб з'їсти їх. Але у таких істот є два типи відносин з людьми, іноді ворожі, а іноді і спільні. Ці маски характеризуються матеріалами з чорного хутра тварин.

Залежно від місця походження прототипів маски Swaihwé – це небо або водна товща, Dzónokwa – гори чи ліс. З точки зору функціональності, маски Swaihwé зображують предків, які є основоположниками високого статусу у створенні громадського порядку. Маски Dzónokwa, навпаки, представлені асоціальними духами з тваринною сутністю, що творять безлад, й, за К. Леві-Стросом, часто перешкоджають процесу втілення соціального порядку. Але в такому процесі характерною ознакою є пластика. На думку К. Леві-Строса, це відбувається так: «Коли під час переходу від однієї групи до іншої пластикна форма зберігається, то семантична функція інвертується. І, навпаки, коли семантична функція зберігається, то інвертується пластикна» [3, 64]. Це означає, що сутність маски представників подібного міфу інвертується при переході до носів сусідньої популяції. До того ж, значення цієї маски може втратитися і тоді виникне інша нова маска, яка водночас вирізняється й залишається схожою з витоками попередньої.

В основі поведінки людини, за К. Лоренцом, лежать сформовані в процесі еволюції, генетично обумовлені, вроджені й стереотипні структури. Дослідження людської природи доводило відповідність поведінки тварини до когнітивної еволюції людства. За таким тлумаченням корені людської культури та соціальності знаходяться у тваринному світі, що дозволяє розглянути культурно-антропологічні витоки маски з позиції природно-біологічного існування.

К. Лоренц вивчав ритуальні дії тварин, визначаючи ритуал як універсальну модель поведінки у результаті пристосування до комунікативно-демонстративних й адаптивних умов існування. Він стверджував, що

ритуали, які виникли еволюційним й культурно-історичним шляхом, мають важливі функції, завдяки яким результати ритуалізації носять «безсумнівну печатку формальної аналогії»:

- функція комунікації як стержневий засіб, що забезпечує взаєморозуміння;
- функція регуляції наставляє й обмежує дії в поведінці;
- створення нових мотивацій, що активно включаються в систему соціальних відношень;
- функція диференціації запобігає створенню «квазі-видів», тобто інших культур або субкультур.

Окремо К. Лоренц розглядає функцію створення вільних символів, що об'єднує культурне суспільство [4, 427–431]. До складу таких символів відносять психосоматичні ознаки, що створюють комунікативно-демонстративні й адаптивне-захисні умови існування в межах відповідної культурної традиції.

Можливо, власне з таких позицій в ритуалах та обрядах ініціації відбувалося «переродження» тілесності людини на досконалий образ, що символічно володів перевагою у природно-біологічному й психологічному аспектах. Прикладом такого процесу служать посвяти в молодіжних об'єднаннях, чоловічих союзах, субкультурах, контркультурах та інше.

Для індоевропейських народів характерною ознакою було зіставлення зі звіром-хижаком: вовком (псом, собакою), ведмедем та інше. Центральною дією ритуалу «перетворення» ініційованого на тварину, була операція, яка проводилася шляхом одягання маски або шкіри тварини, шолома з головою тварини, зав'язування хвоста тощо. Слід підкреслити, що всі ці дії вказували на використання маски не як окремого елемента, а як покриття всього тіла в цілому.

Р. Радлі описав ритуал, що був пов'язаний зі старослов'янським посвяченням перетворення людини у вовка, в якому ініціант закликав «дух сивого вовка» і просив зробити його «сильним і жорстким» вовкулаком, щоб придбати якості «швидкості лося», «розуму лисиці», «сили бика», «плавучості риби», «чуття запаху собаки» тощо. У видіннях посвячений бачив велику істоту з величезними кінцівками, з лапами, головою, ротом і вухами вовка, але з людським носом і очима [9, 324]. Ці тваринні якості мали ознаки як соматичного так й психологічного ефекту залякування, що додавало додаткове ствердження людині на силу й перевагу.

Подібне ритуальне переродження описував В. Балушок, розглядаючи ритуали і обряди ініціації українців і давніх слов'ян. Під час

перетворення людей на вовкулаків на них одягали вовчі шкіри, а потім замінювали їх на новий людський одяг [1, 184]. Таким чином, людина за допомогою маски отримувала нову ініціативну тілесність, що закріплювало її перехід в межах ритуалу та обряду ініціації. Схожі ритуали існують і в сучасному суспільстві. Згідно з польовими дослідженнями В. Балушка, вони утримуються на іншому «соціальному полюсі» у маргінальних, замкнутих групах.

У сучасній контркультурі носіями подібних ініціатив є теріантропи, лікантропи, контріантропи тощо. Їх духовне устремління до тваринної сторони своєї сутності відбивається у зооморфних рисах і атрибутах, які вони вносять в свій повсякденний вигляд [7, 183].

Так, теріантропи ідентифікують себе з сімейством котів або вовків, є також представники інших ссавців, наприклад: рептилій, птахів, комах або відразу поєднання представників декілька тваринних родів. Також зустрічаються ідентифікації із взаємно несхожими тваринами. На сьогодні існує субкультура позначена терміном «теріантропія». Її представники описують відчуття через інтенсивну духовну чи психологічну ідентифікацію себе з твариною звертаючись до старих міфів й легенд, у яких брали участь такі істоти як перевертні. Представники цієї субкультури у своїй філософії зазначають, що мають здатність не тільки до уподібнення до духу тварини, але й до шейпшифтіngu, (фізична зміна зовнішності).

Однією з форм теріантропії є лікантропія. Термін «лікантропія» використовують й для перевертнів, й для позначення процесу трансформації людини в інші тваринні форми. Маргінальність подібної субкультури підкреслена офіційними науковими поглядами, які сприймають її ознаки як клінічну лікантропію – психіатричний синдром, який зустрічається доволі рідко й за якого хворому здається, що він має здатність перетворення на тваринну сутність. До того ж існують контріантропи, в уяві яких не існує здатності до зміни форми, але у психологічному сенсі – це поєднання в собі людських і нелюдських якостей у єдине ціле. Згідно з цими уявленнями, контріантропи перебувають одночасно між сутністю тварини і людини.

Наукова новизна. У дослідженні культурно-антропологічних витоків маски ініціативної тілесності використані ідеї «колективного підсвідомого» К. Юнга, теорія соціального характеру Е. Фромма, методи структурної антропології К. Леві-Строса, аналіз функцій

ритуалу К. Лоренца. Наведені приклади посвяти в молодіжних об'єднаннях, чоловічих союзах, субкультурах, контркультурах дозволяють визначити культурно-антропологічні витоки маски в ритуалах та обрядах ініціації як звернення до досконалого образу, що символічно володів перевагою у природно-біологічному й психологічному аспектах.

Висновки. У тлумаченні ініціаційної тілесності, яка в процесі ініціації набула ознак психосоматичної модифікації, розглянуті культурно-антропологічні витоки маски, що представлено ідеями «колективного підсвідомого» К. Юнга (Persona – Anima), теорією соціального характеру Е. Фромма («мати» – «бути»). Вивчення досвіду співвідношення біологічного і соціального в людській поведінці представлено методами структурної антропології К. Леві-Строса, аналізом функцій ритуалу з позиції природно-біологічного існування – за К. Лоренцом. Наведені приклади посвяти в молодіжних об'єднаннях, чоловічих союзах, субкультурах, контркультурах дозволяють визначити, що найчастіше в ритуалах та обрядах ініціації до уваги обирався досконалий образ, що символічно володів перевагою у природно-біологічному й психологічному аспектах.

Література

1. Балушок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян. Львів–Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. 216 с.
2. Геннеп Арнольд ван. Обряды перехода. Москва : Восточная литература, 1999. 198 с.
3. Леви-Строс К. Путь масок. Москва : Республика, 2000. 399 с.
4. Лоренц К. Обратная сторона зеркала. Москва : Республика, 1998. 497 с.
5. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. 743 с.
6. Фромм Э. Иметь или быть? Москва : Прогресс, 1986. 238 с.
7. Храмова М. Н. Метаморфозы зооморфных образов в массовой культуре: образ животного и проблема идентификации в возрастных субкультурах. *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. 2015. Т. 210. С. 177–190.
8. Юнг К. Г. Психология бессознательного. Москва : КогитоЦентр, 2010. 352 с.
9. Ridley R. A. Wolf and Werewolf in Baltic and Slavic Tradition. *The journal of Indo-European Studies*. 1976. Vol. 4. № 4. P. 257–368.

References

1. Balushok, V. (1998). Rite of Initiation of Ukrainian and ancient Slavic people. Lviv–New York: M. P. Kots [in Ukrainian].
2. Gennep, Arnold van. (1999). Rites of passage. Moscow: Vostochnaya Literatura [in Russian].
3. Levi-Stros, K. (2000). The Way of the Masks. Moscow: Respublika [in Russian].
4. Lorenz, K. (1998). The reverse side of the mirror. Moscow: Respublika [in Russian].
5. Philosophical encyclopedic dictionary (2002). Kyiv: Abris [in Ukrainian].
6. Fromm, E. (1986). To have or to be? Moscow: Progress [in Russian].
7. Khranova, M. N. (2015). Metamorphoses of zoomorphic images in mass culture: the image of an animal and the problem of identification in age-related subcultures. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, Vol. 210, 177–190 [in Russian].
8. Jung, K. G. (2010). Psychology of the unconscious. Moscow: KogitoTsentr [in Russian].
9. Ridley, R. A. (1976). Wolf and Werewolf in Baltic and Slavic Tradition. *The journal of Indo-European Studies*, Vol. 4, № 4, P. 257–368.

Стаття надійшла до редакції 12.08.2020

Отримано після доопрацювання 28.10.2020

Прийнято до друку 02.11.2020

УДК 007.304.659.3

Цитування:

Лисинюк М. В. Мова ЗМІ як показник мовної культури сучасного суспільства *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 33-38.

Lysyniuk M. (2020). The language of the media as an indicator of the language culture of modern society. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 33-38 [in Ukrainian].

Лисинюк Марина Василівна,
доктор філософії, викладачка кафедри зв'язків
з громадськістю і журналістики,
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0870-2176>
lysyniuk_maryna@i.ua

МОВА ЗМІ ЯК ПОКАЗНИК МОВНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

Мета статті – аналіз сучасного стану мови українських ЗМІ як показника мовної культури сучасного суспільства. **Методологія дослідження.** Міждисциплінарний характер дослідження зумовив використання загальнонаукових методів, зокрема неструктуроване систематичне спостереження та описову методику. **Наукова новизна** полягає в узагальненні мовних тенденцій в сучасних ЗМІ, поясненні причин мовних зрушень останніх десятиліть. У статті відзначено панівне становище в стилевій системі нашого часу мови ЗМІ, що стало головним чинником продуктивного функціонування української мови, чинником, що визначає її культурно-історичну та історико-лінгвістичну своєрідність. Крім того, мова ЗМІ виконує в інформаційному суспільстві роль своєрідної моделі національної мови, багато в чому формуючи літературні норми, мовні смаки та уподобання, впливаючи на сприйняття політики, мистецтва, літератури тощо. Звідси нагальна потреба відповідності мови ЗМІ літературним нормам. **Висновки.** У висновках наголошено, що одним із найважливіших напрямів вивчення культурологічного аспекту мови ЗМІ є з'ясування того, як остання впливає на культуру. Суть цього впливу полягає в тому, що мова ЗМІ, яка охоплює практично необмежену тематику, суттєво впливає на літературну мову, а через неї і на культуру. Мова ЗМІ збагачує літературну мову, насичуючи її оціночними оборотами, формуючи відточену мову, розвиваючи прийоми і методи дискусії і полеміки. Розвиваючи літературну мову, мова ЗМІ сприяє і розвитку культури за рахунок таких, наприклад, якостей мови, як гнучкість, багатство, різноманіття функцій. Акцентовано, що сила і перевага публіцистики, що відіграє в мові ЗМІ важливу роль, – в прямому впливові на адресата, аудиторію. Тому місія журналіста полягає в позитивному впливові на масову аудиторію, коригуванні її мотивації, поведінки, світогляду. Зроблено висновок, що мова ЗМІ має бути взірцевою щодо грамотного використання мовного етикету, правильного слововживання, багатства словника, експресивного словотвору. Звернено увагу, що проблемою в мовленні ЗМІ залишається роль неологічної лексики в ЗМІ, яка віддзеркалює поточні процеси в суспільстві. Подальшого дослідження також потребує питання особливостей медійної мови та перспектив її розвитку.

Ключові слова: культура, мова ЗМІ, літературна мова, мовна норма, медійний дискурс.

Lysyniuk Maryna, Ph.D., lecturer at the Department of Public Relations and Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

The language of the media as an indicator of the language culture of modern society

The purpose of the article is to analyze the current state of the language of the Ukrainian media as an indicator of the linguistic culture of modern society. **Research methodology.** The interdisciplinary nature of the study led to the use of general scientific methods, in particular, unstructured systematic observation and descriptive technique. **The scientific novelty** lies in the generalization of linguistic trends in modern media, in explaining the reasons for linguistic shifts in recent decades. The article notes the dominant position in the stylistic system of our time of the language of the media, which has become the main factor in the productive functioning of the Ukrainian language, a factor that determines its cultural, historical, and historical and linguistic originality. In addition, the language of the media plays the role of a kind of model of the national language in the information society, largely shaping literary norms, language tastes, and preferences, influencing the perception of politics, art, literature, and the like. Hence the urgent need to comply with the language of the media literary norms. **Conclusions.** The conclusions note that one of the most important areas of studying the cultural aspect of the language of the media is to find out how the latter affects culture. The essence of this influence lies in the fact that the language of the media, which covers practically unlimited topics, significantly affects the literary language, and through it, the culture. The

language of the media enriches the literary language, saturating it with evaluative turns, forming a refined language, developing techniques, and methods of discussion and polemics. Developing a literary language, the language of the media also contributes to the development of culture due to, for example, the qualities of speech such as flexibility, wealth, and a variety of functions. It is emphasized that the power and advantage of journalism plays an important role in the language of the media - in the direct impact on the addressee, the audience. Therefore, the mission of a journalist is to positively influence the mass audience, to correct its motivation, behavior, and worldview. It is concluded that the language of the media should be exemplary in terms of the competent use of linguistic ethics, correct word usage, the richness of vocabulary, expressive word-formation. Attention is drawn to the fact that the role of neological vocabulary in the media, which reflects the current processes in society, remains a problem in media speech. Further research is also required by the question of the characteristics of the media language and the prospects for its development.

Key words: culture, media language, literary language, language norm, media discourse.

Актуальність теми дослідження. Одним із феноменів культури, безсумнівно, є мова. Саме вона відображає інтелектуально-креативний стан національної культури, національно-специфічний спосіб сприйняття і концептуалізації дійсності, а також когнітивну діяльність носіїв культури. Разом із мисленням мова впливає на мовленнєво-мисленнєву діяльність суспільства, не просто висловлюючи мовний смак епохи, а формуючи мовний ідеал сучасності. Відтак, охорона літературної мови, як джерела мовної норми, є «справою національної важливості, оскільки літературна мова – це саме те, що в мовному плані об'єднує націю» [14, 12]. У цьому контексті роль ЗМІ у процесах формування мовної культури та стереотипів поведінки аудиторії важко переоцінити, адже вплив інформаційного поля ЗМІ на свідомість людини є незаперечним. Панівне становище в стильовій системі нашого часу мови ЗМІ стало головним чинником продуктивного функціонування української мови, чинником, що визначає її культурно-історичну та історико-лінгвістичну своєрідність. Ця теза підтверджується численними дослідженнями, в яких підкреслюється, що «стиль засобів масової інформації очолює ієрархію впливових функціональних сфер літературно-мовної практики. Мова засобів масової інформації, політикуму, розвиток лінгводидактики на національній державній літературно-мовній основі, екстралінгвальні чинники централізації економічного та культурного життя етносу сприяють уніфікації дескриптивної та прескриптивної норм літературної мови, їх поширенню та усвідомленню соціумом» [4, 9].

Безпосередньо в Україні мовна ситуація певною мірою унікальна: неофіційний білінгвізм є особливістю розвитку українського суспільства, як і засобів масової комунікації. Значна частка українських ЗМІ наочно відображає бінальне функціонування мови на всій території нашої

країни. Однак двомовність являє очевидну небезпеку: 1) поширеною стає інтерференція, прояв якої – падіння мовної культури; 2) ситуація ускладнюється і тим, що при певній спорідненості мов їх взаємопроникнення є більш інтенсивним і глибшим, ніж при генетичній мовній віддаленості; 3) багато хто вірить, ніби володіє двома мовами, насправді не знає жодної. Тому сьогодні вкрай важливо осмислити роль мови ЗМІ в нових умовах з урахуванням процесів, що відбуваються в суспільстві загалом і культурі зокрема.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. На сучасному етапі розвитку українського суспільства феномен мови досліджується в працях багатьох вчених, зокрема П. Кононенка та Т. Кононенка [12], С. Єрмоленко [9] та ін. Однак, специфіка предмета дослідження вимагає міждисциплінарного підходу, який є не лише обов'язковою умовою, а й показником актуальності лінгво-культурологічних досліджень. Невипадково соціолінгвістика, психолінгвістика, нейролінгвістика вже завоювали дисциплінарний статус, крім того виникає безліч нових креолізованих (що виникли за допомогою взаємодії двох компонентів) дослідницьких напрямів: лінгвофольклористика (Т. Бєценко [3] та ін.), міфолінгвістика (С. Агранович [1] та ін.), етнолінгвістика (О. Потебня [18] та ін.), етноконфліктологія (Ю. Сорокін [23]). Разом із тим, виникає нагальна потреба вивчення проблематики мови ЗМІ як віддзеркалення поточних процесів у суспільстві. Таке формулювання проблеми не випадкове, адже сучасні ЗМІ, зважаючи на їхню суспільну значущість, масовість і доступність, істотно впливають на духовні процеси, формують ціннісні настанови і, врешті решт, змінюють аксіологічну картину соціуму.

Різні аспекти функціонування ЗМІ в суспільстві розглядаються в численних наукових розвідках. Так, мас-медійний дискурс є предметом

грунтовних досліджень українських мовознавців: Н. Бабич [2], О. Білянської [6], О. Мітчук [16], О. Пономаріва [17], О. Сербенської [19], О. Стишова [24] та ін. Питання культури теле- та радіоэфіру розглянуто в праці мовознавця І. Залінської [11]; мовну культуру та помилки досліджували Х. Білограць та А. Нечипір [5], Ю. Єлісєвєнко [8], О. Сербенська [20], О. Штурнак [25]; культуру фахової мови журналіста – М. Яцимирська [26]; стилістичні особливості україномовного контенту блогів мережі інтернет – С. Зайцева [10]; питання мовної практики, динаміки лексичної та граматичної норми – С. Єрмоленко [15] та ін. Усі ці процеси потребують наукового осмислення з точки зору культурології як нового напрямку в суспільно-науковому знанні.

Отже, метою статті є аналіз сучасного стану мови українських ЗМІ як показника мовної культури сучасного суспільства.

Викладення основного матеріалу. У ХХІ столітті внаслідок масштабного розповсюдження інформаційно-комунікаційних технологій, стрімкого розширення масових комунікацій, поширення інтернету і видозміни традиційних ЗМІ, мова мас-медіа і тексти масової комунікації, або медіатекстів, стали однією з найпопулярніших форм функціонування мови в сучасному суспільстві. «Взаємодіючи з усіма функціональними стилями, засвоюючи і переробляючи їх одиниці відповідно до чинних настанов, мова ЗМІ створює нову реальність» [22, 23]. Так, мова ЗМІ характеризується певним набором мовностилістичних властивостей та ознак. Однак, питання про її увиразнення як окремого функціонального стилю вирішується досить складно через відсутність системного опису її внутрішньої функціонально-стильової організації [13, 13]. Між тим, мова ЗМІ виконує в інформаційному суспільстві роль своєрідної моделі національної мови, багато в чому формуючи літературні норми, мовні смаки та уподобання, впливаючи на сприйняття політики, мистецтва, літератури тощо.

Разом із тим, у сучасному масмедійному дискурсі спостерігається: а) тенденція до розмивання чітких стильових меж, і внаслідок цього – поширення елементів некодифікованої розмовної мови навіть в таких, здавалося б, строгих жанрах, як новини, інформаційно-аналітичні програми, коментарі оглядачів; б) тяжіння до виокремлення мови ЗМІ як окремого і самостійного функціонального стилю. Іншими словами, з одного боку, у ЗМІ як в найбільш оперативних засобах інформації першочергово

відтворюються активні процеси лексичних, стилістичних та інших змін, а з іншого – у ЗМІ порушуються нормативні обмеження у користуванні мовою. По суті відбувається неконтрольоване змішання книжково-письмових та усно-розмовних мовних особливостей, а це зумовлює загальне зниження мовної культури.

Мова як чинник національної культури, засіб ідентифікації народу і, врешті-решт, культурна цінність, акумулює духовну культуру й одночасно відображає традиції народу, його світогляд. Саме літературна мова є мовою освічених людей. Від рівня вживання літературної мови в певному суспільстві багато в чому залежить формування культурних цінностей і поведінкових тактик наступних поколінь носіїв мови. Звідси нагальна потреба відповідності мови ЗМІ літературним нормам, оскільки саме ЗМІ вважаються (вільним або мимовільним) розповсюджувачем ненормативної мови, негативно впливаючи на мовні смаки читача/слухача/глядача. Оскільки недбале оформлення тексту знижує рівень довіри до нього вдумливого, освіченого читача і руйнує комунікативний зв'язок між автором і читачем/слухачем/глядачем, на який розраховує автор, ЗМІ повинні не просто гармонізувати мовне спілкування в ЗМІ, а нести відповідальність перед суспільством за чистоту і правильність вживання української мови. Натомість спостерігається ситуація порушення журналістами і ведучими сполучуваності слів у реченні, неправильне утворення граматичних форм, помилковий вибір слів, вживання лексем у невластивому їм значенні, велика кількість варваризмів і стилістичних запозичень тощо. Тележурналісти порушують елементарні правила вимови звуків, звукосполучень, граматичні та лексичні норми, неправильно наголошують слова, також їм часто бракує ораторської майстерності. Подібна мовна недбалість призвела до збідніння мовної культури, до безкарного використання в публічних промовах лайливої, нецензурної, повсякденної лексики. Це стає нормою мовної поведінки.

Внаслідок такої ситуації не просто падає репутація професії журналіста в суспільстві, а гальмується розвиток журналістики. «Журналіст повинен пам'ятати, що його основний інструмент – рідна мова. І саме журналіст в кінцевому рахунку за неї відповідає. Бодай тому, що говорить і пише частіше за інших. Та ще публічно!» [7, 70]. Проблема відповідальності журналістів перед своїм читачем зараз надзвичайно актуальна. Для теле- і

радіожурналістів професійно значущим є вміння грамотно вибудовувати свою промову (слідувати нормам мови; дотримуватися законів логіки і враховувати особливості стилю при побудові фраз, домагатися виразності та емоційної насиченості, використовуючи багатство мови). Йдеться про культуру мовлення – знання того, як можна або не можна говорити (прийнято / не прийнято) в межах конкретної культури в тій чи іншій ситуації. Тож культуру мовлення журналіста доцільно оцінюватися з точки зору майстерності його усної та письмової мови з урахуванням їх особливостей.

Варто визнати, що на розвиток мови впливають не лише ЗМІ, а й різні соціокультурні чинники, такі, як: міжмовні контакти, мовна політика, розвиток економіки, науки, культури, соціальні катаклізми. По суті, зміни, що відбулися в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. в українській мові, це відображення нестабільності в нашій країні, що проявляється в докорінній перебудові влади, економіки, світогляду, в протистоянні оцінок, поглядів, способу життя людей, зміні ціннісних пріоритетів тощо. Сучасний медійний дискурс позначений тенденціями демократизації та інтелектуалізації, пов'язаними з перетвореннями в суспільному житті. Так, демократизація призвела до зміцнення позицій розмовної мови, посилення складової вербальної комунікації, а це увиразнило процеси розхитування літературної норми української мови. «Прямий ефір вивів на офіційний екран телевізора спонтанну усну мову з неминучими для неї помилками мови <...>, що призвело не лише до їх поширення серед населення, а й їх санкціонування» [21, 6]. Більше того, для кінця ХХ ст. була характерна активна жаргонізація, викликана відсутністю спеціальної освіти у нових журналістів, а також тим, що вони помилково розуміли сутність демократизації мови. Прямий ефір і відсутність цензури звільнили усне мовлення від раніше прийнятих правил, що призвело до зниження рівня культури медійної мови, до її орієнтації на розмовну мову і просторіччя і навіть поширення ненормативної лексики в різних соціальних групах населення, чому сприяли і ЗМІ. Між тим, наслідком демократизації мови стало й повернення в ужиток офіційного усного мовлення (в радянський період озвучувалась тільки письмова); можливість вираження альтернативних думок різними мовними способами; відмова від радянського офіціозу та формування різних ідіостилів журналістів і медійних видань. По суті, відбулася лібералізація мови, мовних норм у пресі, виникнення

принципово інших стилістичних стандартів у нових мас-медіа. Таким чином, злиття книжності і розмовності, розмивання в текстах ЗМІ меж офіційного і неофіційного, суспільного телебачення і побутового спілкування можна пояснити прагненням журналістів реалізувати основну мету сучасних ЗМІ – наближеність до адресата. Доречно відзначити, що вживання жаргонізмів – не завжди зло. Жаргонізми є відображенням певної спеціалізації тексту, при цьому їх використання завжди відображає мовну культуру, лексичний такт і майстерність автора. Інколи жаргонізми – це необхідна умова комунікації професіоналів.

Тенденція до інтелектуалізації пов'язана з необхідністю при сприйнятті тексту користуватися спеціальними знаннями, а також з ускладненням смислу, що вимагає додаткових зусиль читача при сприйнятті та інтерпретації тексту, зміст якого включає смисли, не виведені з семантики складових його одиниць. «У газетних публікаціях автор не просто передає певну мовленнєву інформацію, але головним чином оцінює її, формулює проблеми, з нею пов'язані, прогнозує розвиток подій і пропонує найбільш вдалі, з його точки зору, шляхи вирішення заявленої проблеми. Ці завдання вимагають від автора і читача здійснення складних розумових дій. Це вкотре підтверджує тезу про те, що мова не лише передає інформацію, а й впливає на особистість, формує її, змінює картину світу, і, відповідно, опосередковано змінює й суспільне життя. Тим самим мову слід розглядати не просто як лінгвістичну категорію, а як соціокультурну.

Отож, складність сучасної мовної ситуації – в її багатовимірності. У загальних мовних процесах беруть участь не лише «старі» чинники, такі, як взаємодія функціональних стилів, розмовна мова, яка протиставляється книжковій, просторіччя, діалекти, які практично втратили значення, жаргони, а й нові, наприклад інтернет, роль якого дедалі зростає. У цих умовах мова ЗМІ відіграє роль об'єднавчого чинника, своєрідного полігону, на якому випробовується взаємодія найрізноманітніших засобів. Будучи за своєю природою дуже проникною, масова комунікація включає в себе все, що має суспільне значення. Таким чином, мову ЗМІ (масової комунікації) можна визначити як широку функціонально-стильову єдність, в межах якої об'єднуються мовні засоби різних функціональних стилів (насамперед газетно-публіцистичного), а також нелітературних засобів (просторіччя, жаргони). Критерієм включення слугують якості мовної одиниці –

експресивність, що має оціночний характер, зручність (стислість) номінації та ін. Слід підкреслити, що ці критерії є широкими і гнучкими, що відповідає сутності масової комунікації, яка охоплює практично всі сфери життя суспільства.

Висновки. Будучи складовою культури, мова опосередковано впливає на неї завдяки вдосконаленню форм і засобів мови в певній галузі культури – з метою вираження певних концептів і понять, трансформації мовних значень для передання необхідних, подекуди тонких нюансів. Мова ЗМІ, що охоплює доволі широку тематику, що включає і культуру, робить свій внесок у ці процеси, суттєво впливаючи на літературну мову, а через неї і на культуру. Мова ЗМІ збагачує літературну мову, насичуючи її оціночними оборотами, формуючи відточену мову, розвиваючи прийоми і методи дискусії і полеміки. Такі, наприклад, якості мови, як гнучкість, багатство, різноманіття функцій, сприяють і розвитку культури.

Перевага публіцистики, що відіграє в мові ЗМІ важливу роль, – в прямому впливові на адресата, аудиторію. Відтак, місія журналіста – позитивно впливати на масову аудиторію, коригувати її мотивацію, поведінку, світогляд. Мова ЗМІ має бути взірцевою щодо грамотного використання мовного етикету, правильного слововживання, багатства словника, експресивного словотворення. Однією з проблем в мовленні ЗМІ залишається роль неологічної лексики в ЗМІ, яка віддзеркалює поточні процеси в суспільстві. Подальшого дослідження також потребує питання особливостей медійної мови та перспектив її розвитку.

Література

1. Агранович С. З., Саморукова И. В. Гармония – цель – гармония. Москва : МИСиС, 1997. 487 с.
2. Бабич Н. Д. Практична стилістика і культура української мови: навч. посіб. Львів: Світ, 2003. 432 с.
3. Беценко Т. П. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту в сучасному науково-освітньому філологічному вимірі // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2017. Вип. 12. С. 18–22.
4. Бирик С. П. Усна літературна мова в українській культурі повсякдення: комунікативно-прагматичний та нормативний аспекти : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.02.01. Київ, 2013. 41 с.
5. Білограць Х., Нечипір Х. Мовнестилістичні помилки ведучих українських телеканалів // Вісник

Національного університету “Львівська політехніка”. Серія: Журналістські науки. 2019. № 3. С. 129–135.

6. Білянська О. Мовна агресія як антипод культури мовлення // Телевізійна й радіожурналістика: зб. наук.-метод. праць. Львів, 2003. С. 35–42.

7. Горбаневский М. В. Об ответственности за слово // Русская речь. 2007. №1. С. 69–73.

8. Єлісєнєв Ю. П. Культура і техніка мовлення в телерадіожурналістиці // Стиль і текст. Київ, 2001. С. 45–52.

9. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / відп. ред. Л. О. Пустовіт. Київ : Довіра, 1999. 431 с.

10. Зайцева С. Реалізація комунікативної функції мови в інтернет-блозі // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер. «Филология. Социальные коммуникации». Т. 25 (64). № 1. Симферополь, 2012. С. 71–75.

11. Залінська І. Я. Комунікативні ознаки української мови в прямому радіо та телебаченні : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2012. 20 с.

12. Кононенко П., Кононенко Т. Українознавство ХХІ століття: стан, проблеми, перспективи розвитку як системи інтегративних знань // Українознавство. 2013. № 2. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2013_2_3 (дата звернення : 15.04.2018).

13. Кривенко Б. В. Язык массовой коммуникации: лексико-семиотический аспект. Воронеж, 1993. 136 с.

14. Культура русской речи / под ред. проф. Л. К. Граудиной и проф. Н. Р. Ширяева. Москва, 1999. 560 с.

15. Літературна норма і мовна практика / [Єрмоленко С. Я., Бирик С. П., Коць Т. А. та ін.] ; за ред. С. Я. Єрмоленко. Ніжин, 2013. 320 с.

16. Мітчук О. Нова суспільно-політична лексика сучасних ЗМІ // Телевізійна й радіожурналістика: зб. наук.-метод. праць. Львів, 2003. С. 43–51.

17. Пономарів О. Українське слово для всіх і для кожного. Київ : Либідь, 2013. 359 с.

18. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : Наука, 1993. 590 с.

19. Сербенська О. А. Ефірне мовлення у взаєминах з усною мовою // Телевізійна й радіожурналістика: зб. наук.-метод. праць. Львів, 2002. С. 32–37.

20. Сербенська О. Суржик: “низька мова” безлад чи мовна патологія // Телевізійна й радіожурналістика: зб. наук.-метод. праць. Львів, 2001. С. 23–28.

21. Сиротинина О. Б. Положительные и негативные следствия двадцатилетней “свободы” русской речи // Проблемы речевой коммуникации. 2008. Вып. 8. С. 8–13.

22. Солганик Г. Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) //

Язык современной публицистики. Москва, 2005. С. 13–30.

23. Сорокин Ю. А. Этническая конфликтология. Самара : Русский лицей, 1994. 94 с.

24. Стишов А.О. Українська лексика кінця XX століття: (На матеріалі мови засобів масової інформації). 2-ге вид., переробл. Київ : Пугач, 2005. 388 с.

25. Штурнак О. Порушення мовних норм на українських телеканалах (УТ-1, 1+1, ІНТЕР) // Телевізійна й радіожурналістика: зб. наук.-метод. праць. Львів, 2003. С. 51–57.

26. Яцимирська М. Культура фахової мови журналіста. Львів : ПАІС, 2004. 332 с.

References

1. Agranovich, S. Z., Samorukova, I. V. (1997). Harmony - the goal is harmony. Moscow: MISiS [in Russian].

2. Babych, N. D. (2003). Practical stylistics and culture of the Ukrainian language. Lviv: Svit [in Ukrainian].

3. Betsenko, T. P. (2017). Linguo-cultural analysis of the literary text in the modern scientific and educational philological dimension. *Actual problems of philology and translation studies*. 2017. Vol. 12. pp. 18–22 [in Ukrainian].

4. Bibik, S. P. (2013). Oral literary language in the Ukrainian culture of everyday life: communicative-pragmatic and normative aspects: Abstract of the Ph.D. thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Bilograts, H., Nechypir, H. (2029). Linguistic errors of leading Ukrainian TV channels. *Bulletin of the National University "Lviv Polytechnic". Series: Journalistic Sciences*. 2019. No. 3. pp. 129–135 [in Ukrainian].

6. Bilyanska, O. (2003). Language aggression as the antipode of speech culture. *Television and radio journalism*. Lviv, pp. 35–42 [in Ukrainian].

7. Gorbanevsky, M. V. (2007). About responsibility for the word. *Russian speech*. 2007. No. 1. pp. 69–73 [in Russian].

8. Yelisovenko, Y. P. (2001). Culture and speech technique in television and radio journalism. *Style and text*. Kyiv. pp. 45–52 [in Ukrainian].

9. Ermolenko, S. Y. (1999). Essays on Ukrainian literature (stylistics and culture of language) / resp. ed. L. O. Wildflower. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

10. Zaitseva, S. (2012). Implementation of the communicative function of language in the Internet blog. *Scientific notes of the V.I. Vernadsky. Series "Philology. Social communication*. Vol. 25 (64). No. 1. Simferopol. pp. 71–75 [in Ukrainian].

11. Zalinskaya, I. Ya. (2012). Communicative features of the Ukrainian language in live radio and television: Abstract of Ph.D. thesis. Kyiv [in Ukrainian].

12. Kononenko, P., Kononenko, T. (2013). Ukrainian studies of the XXI century: state, problems, prospects of development as a system of integrative knowledge. *Ukrainian studies*. No. 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukr_2013_2_3 (access date: 15.04.2018) [in Ukrainian].

13. Krivenko, B. V. (1993). The language of mass communication: the lexico-semiotic aspect. Voronezh [in Russian].

14. Culture of Russian speech (1999). ed. prof. L.K. Graudina and prof. N.R. Shiryayeva. Moscow [in Russian].

15. Literary norm and language practice (2013). [Yermolenko SY, Bibik SP, Kots TA etc.]; for order. S. Ya. Yermolenko. Nizhyn [in Ukrainian].

16. Mitchuk, O. (2003). New socio-political vocabulary of modern media. *Television and radio journalism: collection. scientific method wash*. Lviv, pp. 43–51 [in Ukrainian].

17. Ponomariv, O. (2013). Ukrainian word for all and for everyone. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

18. Potebnya, A. A. (1993). Thought and language. Kiev: Nauka [in Russian].

19. Serbenska, O. A. (2002). Broadcasting in the relationship with oral language. *Television and radio journalism: collection. scientific method wash*. Lviv. pp. 32–37 [in Ukrainian].

20. Serbenska, O. (2002). Surzhyk: "low language" disorder or language pathology. *Television and radio journalism: collection. scientific method wash*. Lviv. pp. 23–28 [in Ukrainian].

21. Sirotinina, O. B. (2008). Positive and negative consequences of twenty years of "freedom" of Russian speech. *Problems of speech communication*. Issue. 8, pp. 8–13 [in Russian].

22. Solganik, G. Ya. (2005). On the structure and the most important parameters of publicistic speech (the language of the media). *Language of modern journalism*. Moscow. pp. 13–30 [in Russian].

23. Sorokin, Yu. A. (1994). Ethnic conflictology. Samara: Russian Lyceum [in Russian].

24. Stishov, A. O. (2005). Ukrainian vocabulary of the late twentieth century: (On the material of the language of the media). 2nd ed., Reworked. Kyiv: Pugach [in Ukrainian].

25. Shturnak, O. (2003). Violation of language norms on Ukrainian TV channels (УТ-1, 1+1, ІНТЕР). *Television and radio journalism: collection. scientific method wash*. Lviv. pp. 51–57 [in Ukrainian].

26. Yatsimirskaya, M. (2004). The culture of the professional language of the journalist. Lviv: PAIS [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.07.2020

Отримано після доопрацювання 28.09.2020

Прийнято до друку 07.10.2020

УДК 72/75:910.4

Цитування:

Сом-Сердюкова О. М. Мистецький образ Норвегії: до питання фіксації культурного ландшафту. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 39-44.

Сом-Сердюкова Олена Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5196-545X>

Som-Serdyukova O. (2020). The artistic image of Norway: to the issue of fixation the cultural landscape. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 39-44 [in Ukrainian].

МИСТЕЦЬКИЙ ОБРАЗ НОРВЕГІЇ: ДО ПИТАННЯ ФІКСАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ

Мета статті – розглянути зміни свідомості та мистецьких висловів у фіксації культурного ландшафту Норвегії; прослідити причини у формуванні стилю романтизму, який взяв на себе дослідницьку функцію у відображенні природи та культури; проаналізувати особливості локальної мистецької традиції та форми стильових трансформацій, що спричинили еволюцію бачення культурного ландшафту. Для досягнення цієї мети проведено аналіз творів Г. Мунте, Й. Флінту, Й. Х. Даля, Е. Веренськіольда, К. Шелан, Г. Сухлберга, Н. Аструба, Х. Крога, Е. Мунка, Б. Неса, Н. Крантца. Це дало можливість сконцентрувати увагу на образному різноманітті у трактуванні культурного ландшафту. **Методологія дослідження** заснована на застосуванні теоретичних методів, мистецтвознавчому аналізі, систематизації творів, які відповідають даній тематиці. **Наукова новизна** роботи полягає у актуалізації мистецьких можливостей у фіксації змін культурного ландшафту. **Висновки.** Живописні твори розглянуто як науковий документ доби. З цієї перспективи живопис стає історичним свідченням, який є цінним матеріалом для сучасних архітекторів, реставраторів, істориків, археологів. За результатами дослідження доведено, що у період з 1820-х до 1920-х років проходив найбільш виразний та активний розвиток теми культурного ландшафту, реалізований засобами мистецтва. Зроблені уточнення, як настрої романтизму переходить у стилістику модернізму, як композиційні побудови середньовіччя актуалізуються у добу модерну. Використовуючи твори мистецтва як інструмент для дослідження культурного ландшафту виявлено новий потенціал їх інформаційного наповнення. Одним з основних висновків дослідження стало те, що не стільки середовище, а й ставлення до нього є фактором творення мистецького образу культурного ландшафту. У норвезькому контексті культурний ландшафт як середовище людини трансформувалася від панорамного ландшафту природи з вкрапленнями людських слідів; через застосування людини для масштабу, як стафаж, як романтичний герой, соціальний персонаж. Зображення міст пройшло еволюцію від документа історії – до середовища конфлікту чи кольорової фактури. За результатами дослідження зроблено висновок, що мистецтво є активним елементом у фіксації культурного ландшафту. Доведено, що твори мистецтва попередніх епох є безцінним матеріалом у міждисциплінарних дослідженнях в умовах сучасності. Комплексний та систематичний досвід норвезьких дослідників має бути корисним у подібних практиках в українських реаліях.

Ключові слова: культурний ландшафт, мистецький твір, образ, фіксація, природа, історична пам'ять.

Som-Serdyukova Olena, Associate Professor, Doctor of Philosophy (Art Science), Doctoral Student the Department of Design and Technology of the Kyiv National University of Culture and Arts

The artistic image of Norway: to the issue of fixation the cultural landscape

The purpose of the article is to review changes in worldview and artistic expressions in fixing the cultural landscape of Norway; to trace the reasons in the formation of the style of romanticism, where research function in reflecting nature and culture had a big role; to analyze the features of the local artistic tradition and forms of stylistic transformations that led to the evolution of the cultural landscape vision. To achieve the goal, the analyses from the works of J. Flintoe, J.C. Dahl, N. Astrup, C. Krog, E. Munch, G. Mynthe, E. Werenskiold, K. Kielland, H. Sohlberg, B.Ness, N. Krantz. This made it possible to focus on figurative diversity in the interpretation of the cultural landscape. **The research methodology** is based on the application of theoretical methods, art analysis, and systematization of works that correspond to this topic. **The scientific novelty** of the work lies in the actualization of artistic possibilities in capturing changes in the cultural landscape. **Conclusions.** Paintings are becoming a part of the scientific documentation for the present day. This leads to a new

perspective, where painting becomes historical evidence and valuable material for modern architects, restorers, historians, archaeologists. According to the results of the research, it was proved that in the period from the 1820s to the 1920s the most expressive and active development of the cultural landscape theme, was realized by using art as a document. Various clarifications have been developed, such as the mood of romanticism transforms into the style of modernism, and how the compositional constructions of the Middle Age are actualized in the style Art Nouveau. This strengthens the idea of using works of art as a tool for analyzing the evolution of the cultural landscape, due to its potential informative content. One of the main conclusions of the study is based on the idea of relations towards the environment while creating an artistic image of the cultural landscape. In the Norwegian context, the cultural landscape, as a human environment, has been transformed from a panoramic landscape of nature interspersed with human footprints; through the application of man to scale, as a staff, as a romantic hero, a social character. The image of cities has evolved from the documental historical place form to the conflict inside the environment, and like blended color textures. According to the results of the study, it is concluded that art is an active element in fixing the cultural landscape. It is proved that works of art of previous epochs are invaluable material in interdisciplinary research in the reality of contemporary. The comprehensive and systematic experience of Norwegian researchers should be implemented in similar assignments in Ukrainian realities.

Key words: cultural landscape, work of art, image, fixation, nature, historical memory.

Актуальність дослідження. Культурний ландшафт є однією з центральних дефініцій у сучасному норвезькому просторі. Його дослідження носять міждисциплінарний характер. Запропонований варіант, коли твори мистецтва розглядаються як інструмент для дослідження культурного ландшафту, є новітнім. Перспективність таких досліджень є очевидною. Це допоможе комплексному розкриттю теми, відкриє інформаційний потенціал творів мистецтва, дасть можливість окреслити систему мистецький рефлексій, які впливали на відомості у ставленні до природи та твореної людиною культури, як об'єкту так і суб'єкту зображення.

Аналіз досліджень. Використана методика «вглядання у картину» С. Вудфорд, яка допомагає характеризувати стильові зрушення та історичне ситуативне тло [7]. Це дає можливість аналізувати еволюцію свідомості і спричинених нею змін у стилістиці формотворення, за першеджерелом – мистецьким твором. Залучені методичні засади А. Хрістенсена у дослідженні норвезького ландшафту крізь призму мистецьких творів, теж рухають нас у тому ж напрямку, коли твір стає ключем у фіксації історичних та соціальних зрушень [3]. У роздумах про особливості норвезької культури А. Бруне звертається до огляду творів художників. Це дає змогу дослідити різноманітні спроби фіксації культурного ландшафту засобами живопису, а також простежити його еволюцію [2].

Мета статті – розглянути зміни свідомості та мистецьких висловів у фіксації культурного ландшафту Норвегії; прослідкувати причини у формуванні стилю романтизму, який взяв на себе дослідницьку функцію у відображенні природи та культури; проаналізувати особливості локальної мистецької традиції та форми стильових трансформацій, що спричинили еволюцію бачення культурного ландшафту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основне розуміння дефініції культурного ландшафту – це перехрестя первинного із вторинним, тобто природи з культурою. Рівень, стиль, глибина взаємовідносин природи та культури залежить від людської свідомості. Твори мистецтва дають можливість дослідити зміни у культурному ландшафті. Паола Волкова писала: «До мистецтва не можна ставитись формально. Воно не формальне. З культури нічого не зникає безслідно» [1, 332]. Тож не формально, через твори мистецтва, є змога простежити рефлексії культурного ландшафту.

У всесвітньо відомому вишиваному килимі з Баексу, датованого 1070 роком, розгортається «панорамне полотно» довжиною у 70 метрів, де переповідає історію перемоги норманів, за підтримки норвезький вікінгів, над англійцями. Цей твір як художньо-документальне свідоцтво залишив перші зображення Норвегії. Це церква у Руні та навісні стіни у Балдшолі [5, р. 12]. За часів Унії з Данією, починаючи з XVI сторіччя, простежується тенденція у сакральному живописі, коли неподалік герба короля зображається сама церква. Такі зображення знаходимо у церквах Ордалю, Долстада, Далє, Бунесена, Багн. Це дає підстави уточнити час проведення робіт у кожній з церков. Зображення носять схематичний характер, проте з них можна дістати конкретну інформацію про будову чи перебудову церкви. Співставлення цих зображень з сучасним виглядом церкви, дає можливість зрозуміти які часові нашарування відбулись у їх формах, що є свідченням динаміки культурного ландшафту.

Цікаво побачити ремінісценції давньої мови мистецтва як трактування композиційних побудов модерну. В час, коли переосмислення давньої історії стає актуальним, тоді і звернення до її мови набуває значення змісту. Розповідь про давню історію Норвегії відтворена

стилістикою модерну у гобеленах Герхарда Мунте. Придивившись уважно до формальних ознак побудови композицій його гобеленів, спостерігаємо методику ієрархічного «сортування» матеріалу, коли персонажі є головними, а зображення архітектури та природи другорядними. Через ці формальні ознаки вибудовано діалогічний міст культури між середньовіччям і модерном як своєрідним дзеркалом минувшини.

Постать Герхарда Мунте (1849-1929) є своєрідним перехрестям у норвезькій культурі. Він виростав на казках Петера Хрістіана Асб'єрнсена та Йоргена Му. В юнацтві починає захоплюватись народним мистецтвом і стає одним з перших митців країни, який усвідомлював творчість через спосіб життя. «При цьому Мунте розумів себе перш за все, живописцем. Його «наближений до землі» реалізм, тримав митця у когорті живописців. Він називав свої твори «ландшафтними інтер'єрами» [2, 30].

Пейзажі Мунте – це живописна розповідь про культурний ландшафт, це зображення природи та культури у органічному зіткненні. Його цікавить точність топографії, він обирає місця, здавалось би, звичайні. Як, наприклад, краєвид «Невлунгхавн» (1880), рибальське поселення. Дерев'яні будиночки, посаджені на кам'яну землю, сходять до фіорду. Проте Мунте обирає цей мотив не за звичайність. Для нього – це образ землі, який зберігає історичну пам'ять. Це є територією, активно задіяною у часи вікінгів. І хоча їх сліди вже розчинені, але пам'ять місцевості для Мунте залишається хвилюючою. Щодо живопису, то слід зазначити, що північ вимагає свого колориту і це досить тонко відчуває художник. Холод води та прозорість повітря – це та об'єктивна реальність, яка вплинула на специфіку місцевого реалізму.

Запит на те, щоб живописом досліджувати природу, вдивлятися та аналізувати її, стає нагальним у 1820-х роках. Нація пробуджувалась від історичного сну та почала вдивлятися у навколишній світ. У Норвегії, де природа є домінуючою по відношенню до людини і створеної нею культури, романтизм взяв на себе аналітичну функцію бачення характеру гір, прозорості повітря, сили вітру та конфігурації хмар. Природа стає об'єктом дослідження. Функція сентименту втілювалась через підкреслені ознаки природи рідного краю та зображення селян у святковому вбранні. Тож входження реалізму відбувалось через романтизм як настрій та стиль.

Зображення природи як форми, що має зовнішню схожість чи не схожість, це є демонстрацією зміни форми у часі. Аберация зору та свідомості проходила паралельно з природознавчими студіями, просвітництвом, проявами демократії. Спокоєм стилю парадних листівок увійшов у норвезьке мистецтво Йоханес Флінту (1787-1870). Він народився у Копенгагені та переїхав до Норвегії у 1811 році. Картина «Тронхейм» (1825) дає уявлення про дві пам'ятки середньовіччя, розкинуті як два крила у місті. Зображення собору Нідарус, головної святині країни, де покоїться св. Улав та коронувались вікінги, та фортеці, є цінними з точки зору історичної фіксації. В подальшій історії Нідарус буде під уважним поглядом митців, архітекторів, реставраторів, археологів та істориків. Флінту здійснив декілька подорожей країною. Цим умовно та фактично він благословив Й. Х. Дала на першу мандрівку 1826 року.

Йохан Христиан Даль (1788-1857) народився талановитим. Його здібності були помічені ще у дитинстві. Коли йому виповняється 23 роки, він полишає Норвегію. Спочатку отримує художню освіту у Копенгагені, потім у Дрездені, де залишається жити, стає професором живопису. Даль є першим норвезьким художником, який отримав академічну освіту в Європі та став митцем у сучасному розумінні цього слова. До Норвегії він здійснює п'ять подорожей у 1826, 1834, 1839, 1844 та 1850 роках.

Даль стає ключовою постаттю, своєрідним взірцем норвезької культури, яку він вивчає вже відстороненим оком, а від того, більш прискіпливим. Він стає виразним прикладом того, як сильний імпульс окремої особистості може міняти периферійну історію. Його твори стають першим потужним мистецьким висловом синтезованого звучання природи та культури. Подорожуючи, він нотує та робить замальовки. Щоденники Дала зберігають первинний вислів, емоцію, інтонацію. Начерки, виконані олівцем та аквареллю, зображають місця, пронизані локальною історією: «Стовп вікінгів на Согнефіорді», «Погляд на монастир св. Люсії», «Міст біля Леіру», «Вид на Гауста», «Вид на ферму Осен». Всі ці начерки датовані і за ними можна прослідкувати деталі подорожей Дала. Митець обирає мотиви, які зараз можна чітко означити культурний ландшафт.

У 1839 році митець відвідує рідний Берген. «Він був настільки охоплений ідеєю, що має відвідати залу Гокона, тож з цієї нагоди написав вірш з назвою «До інавгурації у

Королівському залі Бергена. Якщо таке можливе?» [4, 43]. Питання ставить Даль не випадково, бо у 1350 році тут коронувався Гокон VI Магнус. Після епідемії чуми Норвегія втрачає незалежність, тож подальші інавгурації проходили у Копенгагені чи Стокгольмі, в залежності від того, хто володів країною. Тож, якщо інавгурація можлива, це можна інтерпретувати: «Коли моя країна знову стане вільною!». Даль робить серію замальовок інтер'єру, вітражів, дверей з ручками та зовнішнього виду зали Гокона. Споруду було пошкоджено під час II Світової війни і замальовки Даля стали безцінним матеріалом у руках реставраторів.

Первинний матеріал замальовок художник втілював у живописні полотна при поверненні у Дрезден. Користуючись підказками зі щоденників, Даль пише картини, де вказує, наприклад, «Берега між каміннями вікінгів на Норнесі» (1839), «Вид з Ейло у Валдресі» (1846), «Вид на льодовик Нігрод в Юстендалені» (1847), «Краєвид Х'еле у Валдресі» (1851). У 1987 році, готуючись до святкування 100 річного ювілею митця та організації великих ретроспективних виставок в Осло та Бергені, було здійснено фотоподорож «З романтичної перспективи Й.Х. Даля», у якій задокументовані місця його відвідувань. Для фотофіксації шукались саме ті ракурси, які зображені на його картинах. Це, безперечно, слугує важливим матеріалом у роздумах про культурний ландшафт та його зміни [4, 45-50].

Арне Хрістенсен провів «розслідування» культурного ландшафту місцевості Валдрес, залучивши до аналізу твори трьох митців [3, 16-44]. Відправним пунктом стала картина Даля «Краєвид Х'еле у Валдресі». «Декілька зрізів презентовано на картині. Час: день наприкінці серпня 1850 року, але конкретний день митець намагається заглибити у сталість середньовіччя. Місце: Вестре Слідре у Валдресі. Соціальний статус: На картині зображено сільський пейзаж з полем, пасовиськом, домом. Ми бачимо типову для півдня країни поодинокую ферму з норвезькою худобою: вівцями, козами, конями. Серед людей можна розрізнити родину капітану, господаря ферми, та робітників» [3, 21]. Не дивлячись на побутові подробиці, які вміщує Даль у пейзаж, всі вони не більше ніж миттєві краплі на контрасті з розмахом вічності природи.

Пройде час і це місце стане предметом літературного відображення. 1883 року вийшла книга Йонаса Лі (1833-1908) «Родина Гіл'є» (близьке до Х'еле), де зображається життя у камерному соціальному просторі в стосунках з

непомірною природою гір, які ізолюють людину від світу. «Розповідь про очікування від зовнішнього світу, займає думки автора» [3, 37]. Інтригу тримають взаємовідносини людей звиклих до стабільності ландшафту та «сучасних людей, готових змінювати ландшафт» [3, 41]. Проте колізія виникає у тому, що селяни вітають будівництво дороги, що приведе до змін, тоді як студент стає на захист риби у річці, у яку скидають будівельний бруд.

Долучається до розповіді про життя у Валдресі художник Ерік Веренськіольд (1855-1938), який у 1903 році робить ілюстрації до книги. Він їде у ці краї збирати матеріал. Його ставлення до наступу цивілізації на культуру збігається з думкою Лі. В малюнках бачимо ту саму ферму, що зображував Даль, тільки взимку, пейзаж стає більш самотнім. Крапка-лижник, те, що уточнює – це Норвегія. Але в цілому у ілюстраціях Веренськіольдса людині віддано незрівнянно більше місце, ніж це робив Даль. Природа стає лиш приводом, щоб описати людські стосунки. «Тут він наслідує основну тенденцію ідеалізації та естетизації культури, яка стояла на порозі індустріалізації» [3, 43]. Завдяки трьом митцям вдалось розгледіти деталі ландшафту, відшукати його сліди як реально існуючі та відчуті людське ставлення до нього.

Простежуючи історію змін в стосунках між людиною та природою, помічаємо, як людина віддаляється від природи. Хід історії прискорюється і кардинальні зміни проходять на очах одного покоління. Романтизм як настрій простежується у реалістичному живописі Кіті Шелан (1843-1914). Вона розпочинає не тільки жіночу історію у норвезькому живописі, а й першою, повернувшись із Франції, виходить на пленер у вітри Єрена. І робить це завзято. Протягом 1890-1900 років пише серію «Торф'яні болота». Займаючи активну громадську позицію, вона виступає на сторінках газет про загрозу ландшафту в наслідок штучного висушування торфу. В той час це була потреба селян для обігріву житла. К. Шелан бачила проблему глибше. Її заклик почули майже через 100 років. У 1980-х роках стартувала програма по «реабілітації» торф'яників та наповнення їх прохолодною вологою.

Романтизм підкидав свої інтонації у модернізм. Хрестоматійним твором норвезького живопису є картина Гаральда Сухлберга (1869-1935) «Зима у горах» (1914). У Національній галереї Осло вона виділена особливо. Захопившись подорожжю Фрітьйофа Нансена до північного полюсу, у 1900 році митець з друзями взяли намети і взимку пішли у високі

гори. Прокинувшись одного разу вночі, він побачив «диво» Рондане – місячне сяйво у ночі. Ця емоція не відпустила його. Протягом 14 років він їздив в це місце, зробив гори начерків та ескізів, писав взимку вночі при керосиновій лампі та зігріваючись чаєм з термосу [2, 22]. Темна ніч вкриває долину, біжить незрозумілого розміру рудий лис, за ним, треба уважно придивитися, щоб побачити домівки утоплені в сніг. Це площина горизонтальної побудови світу. Тоді як вертикаль підноситься в білі гори та в небо з сяйвом. Вислів відбувся, емоція сконцентрувалась у художньому творі, довгі підступи до образу звільнили його від усього зайвого. Картина залунала і її відлуння дісталось наших днів. Інспірований цим твором, архітектор К. В. Хйолмебак, виконав панорамний майданчик (2006), з якого відкривається вид на реальний прототип картини. Таке рішення можна трактувати як «нову хвилю» романтизму. Ландшафт, образ, ілюзія, мрія та реальність з'єднуються, квантове мислення в цьому допомагає, як і комп'ютерні технології. Можна дивитись на пейзаж і гортати картинки Сухлберга в інтернеті.

Модернізм Ніколая Аструба (1880-1928) – це балансування на канаті між прірвою у горах Йьолстер, звідки коріння митця, досвід життя у ізолюваному суспільстві, знання казок та міфів. Доланням прірви став вихід Аструба у зовнішній світ, де старі схеми не працюють і де життя не в'ється від батька до сина, а ламається, ріжеться навпіл. Художник не зображає, але домислює надлом. У його роботах відчувається невпевненість, що намальований їм світ встоїть. Але відчайдушно живописом він зберігає його. Настрій невпевненості він ховає за підвищену декоративність. «Вогнища в ніч на Івана Купала» (1917) пише Аструб «унікальним, гіпнотизуючим пензлем» [2, 56]. Людське свято вторгається у ландшафт. Гори та фіорди роз'єднують людей, не дають їм стати суспільством. Проте люди з'єднані у маленькі групи, палять вогнища і, не маючи можливості дістатися іншого берега, спілкуються з сусідами за допомогою вогню. У цьому надрив. Хитається філософія митця. Що буде з людьми, які жадають зустрічі, але такого досвіду позбавлені? Питання Аструб залишає без відповіді. Дим вогнищ об'єднується як мрії людей та розчиняється у просторі білої ночі. Це створює особливий, незвичний колорит, бо світло дня і світло ночі не тотожні.

Оскар Вергеланд (1844-1910) бачив себе історичним живописцем, занурившись у образи давніх саг. В останній період творчості під

натиском критиків він розгортає свій мольберт у бік реалістичного пейзажу. І так сталося, що, змальовуючи реальність в картині «Рибний ринок Олесунду» (1903), він зафіксував мить, яка дуже скоро стала історією. Взимку 1904 року дерев'яне місто Олесунд вигоріло вщент.

Страшна пожежа Олесунду вдруге, після прийняття Конституції 1814 року, пробудила норвезьку націю, і на цей раз остаточно. 1905 року країна звільняється від шведської корони і набуває незалежності. Христіан Крог (1852-1925) пише картину «Юнак у бухті Бергена». Хлопець у екіпіровці рибалки стоїть в човні. Ноту романтизму Крог намагається всадити у очі юнака. От вона, юність, надія молодії країни! Цінністю картини стає зображення гавані Бергена, а не герой на першому плані. Х. Крог, який вважався найвпливовішим маестро Норвегії, в більш ранній картині «Боротьба за існування» (1889) як митець не переростає свій час. Живопис ілюструє тему знедолення людей як наслідок брутального капіталізму. Проте мистецька сутність роботи сконцентрована у тлі, де відображено головну вулицю Осло – Карла Йохана. Силует вилиці легко пізнається. Більшість будинків, зображених на картині, стоять і зараз. Емоція втратила актуальність, а відображений культурний ландшафт – ні.

У 1899 році геніальний Едвард Мунк (1863-1944) пише «Дівчат на мосту». Намагається унікальною пластикою мови, яку критикують і відверто не сприймають, говорити про те ж саме – людину в культурному ландшафті. Проте Мунк першим у норвезькому мистецтві переводить природу з об'єкту в суб'єкт. Його цікавить взаємодія, стосунки між людиною та природою, а не природа чи людина як такі. У «Дівчатах на мосту» – краєвид Осгостранне. В містечку зберігся міст, будинки, паркан, зображені художником. Дерев'яні змінили форму, але і їх намагаються тримати у силуетах, наближених до картини. У зворотній перспективі часу цінність у незмінності набережної як автентичного погляду крізь ракурс митця забезпечили її недоторканість. Літні подорожі по місцям картин Мунка стають популярними туристичними маршрутами.

Грунтовний погляд на норвезьке малярство 1920-х рр. дає каталог виставки «Утопія і ностальгія», яка у 2005-2006 роках демонструвалась у Бергені, Ставангері, Лілехамері, Трондхеймі та Осло. «Вдивляючись у 1920-ті, можемо їх охарактеризувати як період реставрації після злому часу в наслідок I Світової. Намагаючись розгледіти класичні форми, митці стикались з тим, що світ став

темнішим, анархічним, ірраціональним та непередбачуваним» [6, s. 19]. Людина все більше потрапляє у ситуацію міста, яке є виразним ландшафтом. Культура модернізму бачить світ, як систему конфлікту, протиріч. Робота «Акт» (1920) Акселя Рівольда (1887-1962) вибудовує конфлікт по лінії «я і місто». Оголений чоловік з відкритого вікна розглядає місто, де сірі вікна скривають таких як він людей. Гнітюче відчуття самотності у середовищі міста, що поглинає людей, звучить як акорд.

Конфлікт «я і люди» зображає Бйярне Нес (1902-1927) у картині «Музикант» (1927), де на тлі фабричних труб та стін особистість розчавлює «урбаністичний реалізм». До цього напряму можна віднести полотно Пера Крохга (1889-1965) «Відпочиваючі робітники» (1920). Стоять та лежать виснажені працівники, з них наче висмоктана вся людська енергія. Фігури умовні, покалічений людьми пейзаж, стає віддзеркаленням їх покаліченого життя. Зображення Бергену «З Брадбенкену» (1924) Нілса Крантза (1886-1954), перетворює місто з середовища у фактуру. Співставлення кольорових площин, розглядається майстром як ціль, а силует міста стає не більше ніж експериментальною площадкою. Рідлей Борхгревінк (1898-1981) у картині «З Х'яртдалю. Телемарк» (1926), обирає мотив, яким би міг зацікавитись і Й. Х. Даль. Інтонація романтизму тут відчутна. Поодинокі дерево, будинок, гора, але щось кардинальне та незворотне сталося зі світом, він справді потемнішав. І тому радість романтизму накриває хвиля екзистенціалізму. «Романтичні пошуки у модернізмі, як ноти екзотичного та експериментального, натякають на академічну основу. Проте традиція випаровується» [6, 74].

Висновки. Протягом сторіччя, з 1820-х до 1920-х років, засобами мистецтва відбувалась фіксація культурного ландшафту Норвегії. Еволюція культурного ландшафту прямо чи опосередковано відобразилась різноманітним мистецьких образів. Культурний ландшафт як середовище людини трансформувалася від панорамного ландшафту природи з вкрапленнями людських слідів; застосування людини для масштабу як романтичного герою, соціального персонажу. Відображення міста як документу історії середовища конфлікту чи приводу до кольорової фактури. Подібний підхід у аналізі культурного ландшафту розкриває новий потенціал творів мистецтва, які здатні фіксувати зіткнення природи та культури у ситуації, коли природа є об'єктом чи навпаки – культура. І це є свідомством не стільки змін у предметі – культурному ландшафті, скільки у

ставленні до нього. Активна роль мистецтва по засвоєнню і фіксації культурного ландшафту є вичерпаною. Подальша функція мистецтва і дизайну навколишнього середовища стала організуючим фактором у формуванні культурного ландшафту країни. Мистецтво жити висуває свої вимоги до мистецтва формувати.

Комплексний та систематичний підхід норвезьких дослідників у студіях культурного ландшафту має бути корисним для подібних практик в українських реаліях. Методика аналізу творів мистецтва у дослідженні зрушень культурного ландшафту, може стати у нагоді в Україні.

Література

1. Волкова П. От Древнего мира до Возрождения. Москва: АСТ, 2016. 720 с.
2. Bryne A. (2004). They painted Norway. Oslo: Andresen & Butenschos AS, 72 p.
3. Christensen A. L. 2002. Det Norske Landskapet. Om landskap og landskapsforståelse i kulturhistorisk perspektiv. Oslo: Pax Forlag A/S, 352 s.
4. Dahl Johan Christian. Jubileumsutstilling: katalog / katalog- og utstillingsansvarlig: M. Lange. Bergen billedgalleri, Bergen. 1988. 348 s.
5. Neveux F. (1995). The Bayeux Tapestry. Arvil: Editions Jean-Paul Gisserot, 46 p.
6. Utopi og Nostalgi. Norsk maleri på 1920-tallet: katalog / Gjessing S. & andre; Bergen kunstmuseum, 2005. 95 s.
7. Woodford, S. (2018). Looking at Pictures. London: Thames & Hudson Ltd, 2018. 176 p.

References

1. Volkova P. (2016). From the Ancient World to the Renaissance. Moskva: ACT, 720 s. [in Russian].
2. Bryne A. (2004). They painted Norway. Oslo: Andresen & Butenschos AS, 72 p.
3. Christensen A. L. (2002). The Norwegian Landscape. About landscape and landscape understanding in a cultural-historical perspective. Oslo: Pax Forlag A/S, 352 s. [in Norwegian].
4. Dahl Johan Christian (1988). Anniversary exhibition: katalog / katalog- og utstillingsansvarlig: M. Lange. Bergen billedgalleri, Bergen. 348 s. [in Norwegian].
5. Neveux F. (1995). The Bayeux Tapestry. Arvil: Editions Jean-Paul Gisserot, 46 p.
6. Utopia and Nostalgia. Norwegian painting in the 1920s: katalog / Gjessing S. & andre; Bergen kunstmuseum, 2005. 95 s. [in Norwegian].
7. Woodford, S. (2018). Looking at Pictures. London: Thames & Hudson Ltd, 2018. 176 p.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020

Цитування:

Чумаченко О. П. Методологічне підґрунтя феномену «entertainment» у дискурсі постмодернізму. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 45-50

Чумаченко Олена Петрівна,

кандидат культурології, Криворізький коледж

Національного авіаційного університету

<https://orcid.org/0000-0001-7803-9181>

chumachenko10@ukr.net

Chumachenko O. (2020). Methodological basis of the «Entertainment» phenomenon within the postmodern discourse. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 45-50 [in Ukrainian].

МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ФЕНОМЕНУ «ENTERTAINMENT» У ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета роботи – визначити методологічне підґрунтя феномену «Entertainment» у дискурсі постмодернізму.

Методологія дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу – для визначення теоретико-методологічних засад дослідження феномену «Entertainment» у дискурсі постмодернізму; герменевтичного методу – для простеження інтерпретації змістовного навантаження феномену «Entertainment» у контексті теорій французьких постструктуралістів і постфрейдистів у дискурсі постмодернізму; історико-культурологічний – для виокремлення цілісних образів-понять феномену «Entertainment» у західноєвропейської культури у дискурсі постмодернізму.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше проаналізовано і досліджено феномен «Entertainment» у теоріях постструктуралістів і постфрейдистів у дискурсі постмодернізму. **Висновки.** У дискурсі постмодернізму феномен «Entertainment» починає розглядатись як форма прояву візуальної культури і зосереджується не на відображенні дійсності, а на моделюванні цієї дійсності, через експериментування із штучною реальністю. Кожний контекст має вичерпні можливості для його прочитання і тлумачення, будь-який елемент художньої мови може бути використаним у іншому – соціальному, політичному і культурному – контексті, або може бути процитованим за межами усякого контексту, що найяскравішим чином стало підґрунтям феномену «Entertainment» (Ж. Дерріда); «Entertainment» – це форма іронічного переосмислення у аспекті відповіді постмодернізму авангарду щодо визнання неможливості знищення надбання минулого і заклик до іронічного переосмислення цього минулого (Р. Рорті); сутність «Entertainment» полягає у процесі комбінування вже існуючих художніх форм (Ж. Бодрійяр); усі зазначені аспекти яскраво доводять, що методологічною основою феномену «Entertainment» у дискурсі постмодернізму були філософські концепції Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймсона.

Ключові слова: «Entertainment», західноєвропейська культура XX століття, постмодернізм, візуальна культура, штучна реальність.

Chumachenko Olena, Ph.D., Candidate of Cultural Studies, Kryvyi Rih College of National Aviation University
Methodological basis of the «Entertainment» phenomenon within the postmodern discourse

The purpose of the article consists of the determination of the methodological basis of the phenomenon of "Entertainment" in the discourse of postmodernism. **The research methodology** consists in the application of the analytical method - to determine the theoretical and methodological foundations of the study of the phenomenon of "Entertainment" in the discourse of postmodernism; the hermeneutic method - for the interpretation of the semantic content of the phenomenon of "Entertainment" in the context of the theories of post-structuralists and post-Freudians in the discourse of postmodernism; we use the historical and cultural method to investigate holistic images-concepts of the phenomenon of "Entertainment" in Western European culture in the discourse of postmodernism. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the essence of the phenomenon of «Entertainment» in the theories of post-structuralists and post-Freudians in the discourse of postmodernism. **Conclusions.** The phenomenon of "Entertainment" begins to be seen as a form of manifestation of visual culture in the discourse of postmodernism, this phenomenon does not reflect reality but simulates this reality through experiments with artificial reality. Each context has exhaustive possibilities for its reading and interpretation, any element of artistic language can be used in another - social, political and cultural - context, or it can be influenced outside the framework of any context, which in a vivid way became the basis of the phenomenon of "Entertainment" (J. Derrida); «Entertainment» is a form of ironic rethinking in the aspect of the response to postmodernism to the avant-garde, on the recognition of the impossibility of destroying the heritage of the past and a call for an ironic rethinking of this past (R. Rorty); the essence of «Entertainment» is the process of

combining already existing art forms (J. Baudrillard); - all aspects vividly prove that the philosophical concepts of R. Barthes, J. Baudrillard, J. Delioz, F. Guattari, F. Jameson were the methodological basis of the phenomenon of «Entertainment» in the discourse of postmodernism.

Key words: «Entertainment», Western European culture of the XX century, postmodernism, visual culture, artificial reality.

Актуальність теми дослідження. Культурологічний вектор осмислення феномену «Entertainment» як явища, ціннісно-креативний зміст та потенціал якого виступає засобом подолання кризи самоідентифікації особистості у добу постмодернізму, обумовлює доцільність звернення до цієї проблеми. У проекції постмодернізму намітилися тенденції тяжіння митців до активних експериментів, пов'язаних із актуалізацією зв'язків «теорія – практика мистецтва», «мистецтво та науково-технічний прогрес», які сприяли відкриттю несподіваних можливостей оновлення мови та виражальних засобів. Тому звернення до тематики дослідження методологічного підґрунтя феномена «Entertainment» на основі вивчення культурологічних і філософських концепцій найбільш відомих дослідників постмодернізму Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймсона набуває особливої актуальності, завдяки чому окреслюється чітке уявлення особливостей феномену «Entertainment» у культурі постмодернізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною базою дослідження стали роботи, присвячені проблематиці сутності феномена «Entertainment», це праці Ж. Батая, Г. Батищева, В. Біблера, М. Бланшо, Ю. Давидова, Б. Новікова. Проблематиці феномену «Entertainment» у культурі доби постмодернізму, особливо інтерпретації змістовного навантаження цього соціокультурного явища присвячені праці Т. Апініяна, Р. Барта, Ж. Батая, Ж. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Б. Гройса, А. Грякалова, Т. Гуменюк, Ж. Дельоза, У. Еко, В. Куріцина. Безперечно, що даний феномен пов'язаний з історичними трансформаціями культури, тому доречним є звернення до робіт Є. Більченка, Ю. Богуцького, П. Герчанівської.

Слід зазначити, що у неklasичному періоді відбувається закономірний процес понятійного оновлення, а таке оновлення викликає й оновлення концептуальне. «Цьому сприятиме активний процес діалогізації, що реалізується на рівні міждисциплінарного зв'язку (гуманітарне знання), в інформаційно-технічному вимірі (мережа інтернет) й у сфері принципових методо-

логічних і методичних трансформацій (досвід природничих наук)» [9, 22].

Сучасний український культуролог Є. Більченко зазначає, що «відмінність неklasичного дискурсу, що асоціюється з філософським постмодерном та тим, що йде за ним, виражена у радикалізації емансипації суб'єкта, який через вивільнення із соціального і художнього цілого, через зростання індивідуалізації, доходить до свого самозаперечення і відмовляється від самості, розчиняючись у досвіді та бажаннях Іншого» [1, 5]. Нові виражальні засоби та несподівані технічні можливості приходять на зміну теорії мистецтва.

Як зазначає Г. Драч, в середині ХХ ст. відбулись кардинальні зміни в характері західноєвропейської культури, тобто «утверджується особливий тип стану свідомості», який є орієнтованим на формування такого життєвого простору, де головною цінністю стає свобода у всьому, спонтанність діяльності людини, заперечення традицій. «Зростає невизначеність життя, її ігровий початок, ірраціоналізм» [6, 115]. Знижується роль пошуку закономірності, підвищується інтерес до повсякденності, новизни як такої. Руйнується єдиний стиль культури, розквітає культурний плюралізм. Ця нова культура виростає з перетворень, що є характерними для класичного європейського індустріального суспільства, систем, що зовнішньо детермінують життя особистості. Людина вже не елемент технологічної, економічної систем, де її діяльність чітко визначається «зовнішніми по відношенню до його особистісної культури якостями» [6, 115]. Виникає принципово нова ситуація, де соціально-економічний розвиток залежить від стану духовного світу особистості, тобто від її розвитку і соціокультурної спрямованості. Головним фактором оновлення виробництва і отримання прибутку є людина з її неперевершеними потенційними можливостями.

Методологічним підґрунтям феномену «Entertainment» виступають теорії найбільш відомих дослідників постмодернізму Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймсона [2; 3; 4; 5]. У 1934 р. Ф. де Оніс

використовує термін постмодернізм, позначаючи ним реакцію на модернізм. У 1947 р. А. Тойнбі у своїй праці «Дослідження історії» надає терміну «постмодернізм» культурологічний зміст. Однак, слід зазначити, що популярності цей термін набув завдяки праці Ф. Джеймсона «Постмодернізм та суспільство споживання» [5]. Виникши як художнє явище в США, спочатку у візуальних видах мистецтва, тобто скульптурі, архітектурі, живописі, а також дизайні, постмодернізм дуже сильно вплинув і на літературу. Постмодернізм як культурна течія, безумовно, відобразився на становленні відповідних тенденцій формування постіндустріальної культури, завдяки чому виникає пріоритет технічного, а не соціального прогресу, виробництва інформації, а не речей. На думку В. Куріцина, суттєві зміни у аспекті формування постіндустріальної культури відбуваються і у процесі трансформації проблематики феномену «Entertainment» [7]. У цьому феномені акцент переноситься з автора на масову аудиторію, з вербальності на жест, ритуал.

Загальним для національних варіантів постмодернізму стає ототожнення постмодернізму з назвою доби «ентропійної культури», «яка позначена есхатологічними настроями, естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еклектичним змішуванням художніх мов» [8, 11]. Рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу поступово перетворюється на досвід ігрового освоєння цього хаосу. Безумовно, на перший план у феномені «Entertainment» виходять нові технічні засоби масових комунікацій, тобто телебачення, комп'ютерна техніка. «Entertainment» починає розглядатись як форма прояву візуальної культури і зосереджується не на відображенні дійсності, а на моделюванні цієї дійсності, через експериментування із штучною реальністю.

Методологічним підґрунтям дослідження феномену «Entertainment» у дискурсі постмодернізму стали концепції французьких постструктуралістів і постфрейдистів. Слід зауважити, що ці концепції виникли у 60-х роках ХХ ст., але у 80-х роках вони зіграли важливу роль у формуванні західноєвропейської культури.

У концепції Ж. Дерріда проблематика «Entertainment» розглядалась в аспекті поняття «деконструкції». Дослідник зазначав, що хід «деконструкції» веде до ствердження нової події, тобто народження нового жанру мистецтва. Опозиція між формою і силою, між структурою і енергією, яку несе в собі культурна новація, втручається в процес протиставлення аполонівського початку – діонісійському.

На думку Ж. Дерріда, видовища – це прерогатива людини як суб'єкта. «Якщо Бог створює, а тварина маніпулює інструментами, то людина винаходить богів, тварин, світ в цілому на двох рівнях: байковому (фіктивно-розповідному) і технічному (техніко-епістемологічному)» [8, 21]. Оригінальність нового видовища полягає у пошуку, відкритті і виробництві нових артефактів.

Для культури постмодернізму символом віри стали ідеї деконструкції контексту, що були сформульовані Ж. Дерріда. Виходячи з того, що кожний контекст має вичерпні можливості для його прочитання і тлумачення, він вважає, що будь-який елемент художньої мови може бути використаним у іншому – соціальному, політичному і культурному – контексті, або може бути процитованим за межами усякого контексту, що найяскравішим чином стало підґрунтям феномену «Entertainment».

Характерною рисою «Entertainment» у період постмодернізму є дотримання тенденцій щодо нечіткості опозицій між екзистенцією і словом, текстом і тілом. Ці тенденції мають великий вплив на театральне мистецтво постмодерністської доби. На прикладі «театру жорстокості» А. Арто можна простежити, як наголошує Ж. Дерріда, процес стирання дуалізму душі і тіла. На прикладі художньої практики «театру жорстокості» А. Арто філософ робить акцент на заміщенні слова криком, жестом, тілом. У цьому аспекті слід зазначити, що, на відміну від традиційного театру, життя у художній практиці цього театру проживається у всій його жорстокості. Таким чином, простежується тенденція руйнування гуманістичної межі класичного театру, реконструюється роль актора, зникає опозиція автор-актор, актор-глядач. Поступово увага переключається з раціонального змісту слова на емоційне сприйняття і театр налаштовується на довер-бальний рівень, тобто відкривається шлях постмодерністському театральному письму як візуально-пластичному.

У контексті визначення методологічного підґрунтя «Entertainment» у проекції постмодерністської культурологічної думки слід зазначити, що неабиякий інтерес до вивчення даної проблематики виявляв представник французького структуралізму Ц. Тодоров. У колі основних тез, що домінують у його теорії символів, є питання, пов'язані з проблематикою специфіки видовищ у сучасній культурі. У праці «Теорія символу» дослідник пропонує ідею, що в історії культури співіснування різноманітних теорій символів відбулось завдяки принципу додатковості, який

забезпечив плюралізм інтерпретацій продуктів художньої творчості [11].

Значну увагу дослідженню проблематики «Entertainment» приділяв і відомий італійський семіотик У. Еко [12]. На його переконання, феномен «подвійного кодування» виступає найяскравішим маркером постмодерністської теорії популяризації культури. «Подвійне кодування елітарного та егалітарного, внаслідок якого формується популярна культура», сприяє «розкриттю творчого потенціалу особистості, в тому числі – в ігрових формах» [1, 4]. Питання «Entertainment» письменник розглядав у контексті можливості відродження сюжету на підставі цитування інших сюжетів, їх іронічного переосмислення. Вважаючи постмодернізм відповідним духовним станом, письменник вбачає у ньому відповідь авангарду, який призвів: в архітектурі – до появи будику-коробки; у музиці – до атонального шуму, а потім – до повної тиші (на прикладі творчості Д. Кейжа). «Entertainment» – це форма іронічного переосмислення у аспекті відповіді постмодернізму авангарду щодо визнання неможливості знищення надбань минулого і заклик до іронічного переосмислення цього минулого. Ця ідея знайшла підтримку у концепції представника неопрагматизму Р. Рорті [10].

У прагматично-герменевтичному тексті Р. Рорті ідеї деконструкції класичної культури призвели до появи постаті іроніста, тобто автономного суб'єкта, який створює себе завдяки феномену «Entertainment». У концепції Р. Рорті «Entertainment» виступає як форма взаємозв'язку між різними культурно-інформаційними каналами, тому що самообраз людини як відповідний текст кристалізується у процесі спілкування і взаємообміну інформацією за допомогою різноманітних інформаційних каналів.

Використовуючи концепції Д. Юма, прагматизм У. Джеймса, теорію М. Хайдеггера, Р. Рорті розглядає феномен «Entertainment» у аспекті іронізму. Слід зазначити, що, критикуючи універсализм І. Канта, у процесі створення «Entertainment» він виокремлював поняття «випадковості». Випадковість мови, на думку Р. Рорті, свідчить про реалізацію свободи митця. «Загальний поворот від теорії до наративу, літературного опису до перепису життя призвів до універсального піронізму постметафізичної культури» [8, 54]. Митець, на думку Р. Рорті, не відкриває нову істину, а лише користується новими інструментами, які він має. Завданням митця є порівняння метафори з іншими

метафорами, а не фактами, тому що критерієм «Entertainment», на його думку, є не факти, а різноманітні артефакти. Оригінальною є не сама людина, а її тезаурус, оскільки життя – це фантазія, що створює відповідну сітку мовних відносин. Таким чином, розглядаючи феномен «Entertainment» як, певного роду, процес прочитання безмежного тексту світу, нескінчений семіозис, представники постструктуралізму у своїх концепціях створюють тенденції до зняття опозиції логічне – риторичне у вивченні даної проблематики.

Ж. Бодріару належить особлива роль серед представників доби постмодернізму. Проблематику феномена «Entertainment» мислитель розглядав в аспекті віртуалізації і у контексті своєї концепції симулякру [2]. «Більшість сучасних видовищ – відео, живопис, пластичні мистецтва, аудіовізуальні засоби, синтезовані образи – все це являє собою зображення, на яких буквально неможливо побачити що-небудь» [2, 27]. «Всі вони позбавлені тіней, слідів, наслідків. Все, що ми можемо відчутти, дивлячись на кожне з цих зображень – це зникнення чогось, що раніше існувало» [2, 27]. Ж. Бодріар наголошує на тому, що сутність видовища тобто «Entertainment» полягає у процесі комбінування вже існуючих художніх форм. Концепція симулякру, створена Ж. Бодріаром з метою відображення нових тенденцій, які виникли у сучасному мистецтві, безпосередньо віддзеркалює відповідні аспекти проблематики «Entertainment». Термін «симулякр» філософ безпосередньо почав використовувати у 1980 р. Саме в цей період, як зазначає Н. Маньковська, і почався постмодерністський період його творчості. Пропонуючи семіологічну інтерпретацію структури повсякденного буття, Ж. Бодріар пропонує теоретичний розподіл речей на функціональні та нефункціональні і наголошує на існуванні метафункціональних речей (іграшки, роботи), при цьому підкреслюючи, що останній тип речей користується надзвичайним попитом.

У сучасному світі, де все перетворюється на симулякри, статус аутентичності можливий лише для мистецтва. У некласичній естетиці симулякри провокують дизайнізацію мистецтва, функція «Entertainment» у даному аспекті зводиться до створення відповідного кліше, яке є перехідним зв'язком між реальним об'єктом і симулякром. Таким чином, слід зазначити, що якщо у класичній інтерпретації проблематики «Entertainment» увага приділялась єдності речей-образів, то в постмодерністській інтерпретації даної проблематики – з цих речей виростає

симулякр, актуалізації набуває пародійне тлумачення фактів, наприклад, в дадаїзмі і сюрреалізмі. На думку Ж. Бодрійяра, роль «Entertainment» полягає у створенні власної культурної емблематики.

Характерною рисою культурної ситуації періоду постмодернізму є поступовий перехід симулякрів з художньої сфери у дійсність. Як відгук на концепцію Ж. Бодрійяра виникає постмодерністський антибалет П. Бауш. Як зазначає Н. Маньковська, у феномені «Entertainment» в період постмодернізму намічаються тенденції використання «завершеної реальності» завдяки жесту, ритуалу: мається на увазі танець П. Бауш, за допомогою якого «створюється психіатрично чіткі симулякри людських афектів, неврозів, психозів, фобій». Все це досягається через нетрадиційну, «не балетну» пластику танцюристів, а пластику «людини з вулиці» [8, 67].

Розглядаючи проблематику «Entertainment» у постфрейдистських концепціях мистецтва Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Лакана, Ж. Ф. Ліотара, слід зазначити, що ці мислителі приділяли значну увагу вивченню цієї проблематики. Творчо переосмисливши відповідний досвід основних неопрейдистських шкіл ХХ століття, тобто аналітичну психологію К. Юнга, індивідуальну психологію А. Адлера, культурну психопатологію К. Хорні, гуманістичний психоаналіз Е. Фрома, екзистенціальний психоаналіз А. Камю, постфрейдисти зосередилися на вивченні різноманітних сфер виявлення мови несвідомого у мистецтві.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі – представники постфрейдистського напрямку – розглядають проблематику «Entertainment» в аспекті заміщення психоаналізу шизоаналізом, в аспекті пошуку універсальних механізмів функціонування мистецтва. У художньому шизоаналізі Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі суб'єкт реалізує себе у ризоматиці і картографії постмодерністського мистецтва. Завдяки тому, що культура в контексті постмодерністського еклектизму опиняється в ситуації когнітивного дисонансу, феномен «Entertainment» сприяє появі нового, «ризоматичного» світогляду, у якому на перший план виходить поняття «самотворчість» і «шизопотенціал».

Сутність творчого принципу «симулякру» полягає у процесі «симуляції», тобто – не у відтворенні існуючої культурної реальності, а у процесі її створення. Фантазм – це художній образ, в якому немає і сліду реальності, але є сліди інших текстів, які цитуються без якої-

небудь певної мети у загально прийнятому значенні даного слова. Функція «Entertainment», на думку Ж. Дельоза, полягає у процесі «фрунування моделей і копій заради воцаріння творчого хаосу» [3, 346]. Таким чином, постмодерністська соціокультурна реальність представляє принципово інше бачення функціональних особливостей мистецтва в цілому.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі впровадили в постмодерністську теорію відомий термін «ризом», як зазначили дослідники, у «ризомі немає ані початку, ані кінця, тільки середина, з якої вона росте і виходить за її межі» [4, 27]. «Ризом розвивається, завойовуючи, охоплюючи, впроваджуючись» [4, 27]. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі порівнюють «ризому» з мапою, тому що у процесі «Entertainment» будь-яка культурна новація робить свій внесок в цю мапу, або може навіть розірвати її і створити заново, але вже у тій послідовності, яка буде більш зручною для користування.

Висновки. У дискурсі постмодернізму феномен «Entertainment» починає розглядатись як форма прояву візуальної культури і зосереджується не на відображенні дійсності, а на моделюванні цієї дійсності, через експериментування із штучною реальністю. Кожний контекст має вичерпні можливості для його прочитання і тлумачення, будь-який елемент художньої мови може бути використаним у іншому – соціальному, політичному і культурному – контексті, або може бути процитованим за межами усякого контексту, що найяскравішим чином стало підґрунтям феномена «Entertainment» (Ж. Дерріда); «Entertainment» – це форма іронічного переосмислення у аспекті відповіді пост-модернізму авангарду щодо визнання неможливості знищення надбання минулого і заклик до іронічного переосмислення цього минулого (Р. Рорті); сутність «Entertainment» полягає у процесі комбінування вже існуючих художніх форм (Ж. Бодрійяр); усі зазначені аспекти яскраво доводять, що методологічною основою феномена «Entertainment» у дискурсі постмодернізму були філософські концепції Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймсона.

Література

1. Більченко Є. В. «Привід» і «зомбі»: класичний та некласичний дискурси мистецтва як міфу, діалогу та гри // Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство. К. : Міленіум, 2013. № 1. С. 3–10.

2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М. : Добросвет, 2000. 258 с.
3. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез; [пер. с франц. Я. Я. Свирского]. М. : Раритет, 1998. 480 с.
4. Делез Ж. Ризома // Философия эпохи постмодерна / сост. А. Р. Усманова. Минск : Красико-принт, 1996. С. 6–31.
5. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77.
6. Драч Г. В. Культурология. Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. 154 с.
7. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура // «Новый мир». 1992. № 2. С. 225–232.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с. (Серия «Gallicinium»).
9. Онщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики: монографія. К. : Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с.
10. Рорти Р. Философия и будущее [пер. с англ. Т. Н. Благовой] // Вопросы философии. 1994. № 6. С. 29–34.
11. Тодоров Ц. Теория символа. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.
12. Эко У. Маятник Фуко / [пер. с итал. Е. Костюкович]. Київ : Фита, 1995. 752 с.

References

1. Bilchenko E. (2013). «Reason» and «zombie»: classical and non-classical discourses of art as a myth, dialogue, and game. International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology. K.: Millennium, 1, 3–10 [in Ukrainian].
2. Baudrillard J. (2000). Transparency of evil. Moscow: Dobrosvet [in Russian].
3. Deleuze J. (1997). The logic of meaning. Transl. from French by Y. Svirsky. Moscow: Rarity [in Russian].
4. Deleuze J, Guattari F. (1996). Rizoma. Philosophy of the postmodern era. Comp. A. Usmanova. Minsk: Krasiko-print, 6–31. [in Russian].
5. Jamison F. (2000). Postmodernism and consumer society. Logos. 4. 63–77 [in Russian].
6. Drach G. (2008). Culturology. - Rostov-on-Don: Phoenix [in Russian].
7. Kuritsyn V. (1992). Postmodernism: a new primitive culture. New World. 2. 225–232 [in Russian].
8. Mankovskaya N. (2000). Aesthetics of postmodernism SPb.: Aletheia [in Russian].
9. Onishchenko O. (2008). Artistic creativity: a project of nonclassical aesthetics: monograph. K.: Institute of Cultural Studies of the AMU [in Ukrainian].
10. Rorty R. (1994). Philosophy and the Future. Transl. from English by T. Blagovoy. Questions of philosophy. 6. 29–34 [in Russian].
11. Todorov T. (1999). Theory of symbol. Moscow: House of Intellectual Books [in Russian].
12. Eco U. (1995). Foucault pendulum. Transl. from ital. by E. Kostyukovich. K.: Fita [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 04.05.2020
Отримано після доопрацювання 15.07.2020
Прийнято до друку 20. 07.2020*

УДК 7.072.2 : 7.072

Цитування:

Шман С. Ю. Візуальні дослідження в контексті експертизи культурних цінностей. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 51-55.

Shman S. (2020). Visual research in the context of the examination of cultural values. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 51-55 [in Ukrainian].

Шман Світлана Юріївна,

кандидат культурології, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-6658-1288>
cv_mku1234@ukr.net

ВІЗУАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ ЕКСПЕРТИЗИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Мета статті – проаналізувати методологічне забезпечення експертизи культурних цінностей, в тому числі - мистецтвознавчий аналіз, уточнено взаємозалежності мистецтвознавчого та візуального підходів в інтерпретації творів мистецтва. **Методологічною основою** дослідження стали принципи історизму, всебічності та наукової достовірності, а також мистецтвознавчий та культурологічний підходи, типологічний та метод теоретичного узагальнення, що дозволили визначити основні форми візуальних досліджень, їх взаємодію та роль в питаннях досліджень предметів культури. **Наукова новизна** одержаних результатів визначається можливістю застосування нових методів та підходів в експертній діяльності, зокрема осмисленням сучасних тенденцій аналізу предметів культури, ознайомлення з динамікою і формами аналізу візуальних досліджень, осмислення теорії образів, що використовуються дослідниками-візуалістами та формування пропозицій щодо шляхів застосування її під час проведення експертизи культурних цінностей. **Висновки.** На сьогодні до дослідження культурних цінностей активно залучаються нові методи з різних галузей знань, що зумовило появу та формування потужної вітчизняної школи експертизи в сфері культури. Візуальні дослідження – відносно молоде явище, що відрізняється яскраво вираженою соціокультурною динамікою. Розгляд візуальних досліджень в контексті експертизи культурних цінностей є спробою вийти за межі традиційного мистецтвознавства та формування нових ціннісних критеріїв, а можливо, й соціальних компонентів експертних досліджень.

Ключові слова: експертиза культурних цінностей, методи експертних досліджень, візуальний поворот, візуальні дослідження культури, «погляд епохи».

Shman Svitlana, candidate of cultural studies, associate Professor of the Department of Art Critical Expertise of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Art

Visual research in the context of the examination of cultural values

Purpose of the article. The article analyzes the methodological support of the examination of cultural values, including the initial step - art analysis, clarifies the interdependence of art and visual approaches in the interpretation of works of art. In particular, the prospects for the development of visual research as a source of new information during the examination of cultural values are identified. The problems of visual research of culture are highlighted and the specifics of its application during the research of works of art are determined. The possibility of implementing methods of visual and expert research of cultural values is considered. **Methodology.** The methodological basis of the study were the principles of historicism, comprehensiveness and scientific reliability, as well as art and cultural approaches, typological and theoretical generalization, which allowed to determine the main forms of visual research, its interaction and role in research of cultural objects. **The scientific novelty** of the obtained results is determined by the possibility of applying new methods and approaches in expert activity, in particular understanding the current trends in the analysis of cultural objects, acquaintance with the dynamics and forms of analysis of visual research, understanding the theory of images used by visual researchers. examination of cultural values. **Conclusions.** Today, new methods from various fields of knowledge are actively involved in the study of cultural values, which led to the emergence and formation of a powerful domestic school of expertise in the field of culture. Visual research is a relatively young phenomenon, characterized by pronounced socio-cultural dynamics. Consideration of visual research in the context of the examination of cultural values is an attempt to go beyond traditional art history and the formation of new value criteria, and possibly the social components of expert research.

Key words: examination of cultural values, methods of expert research, visual rotation, visual research of culture, “view of the era”.

Актуальність теми дослідження. Експертизи культурних цінностей на даний час є динамічною формою дослідження культурних цінностей. Підвищений інтерес до проблематики дослідження культурних цінностей пов'язаний з формуванням нових соціально-економічних умов, в тому числі ринку культурних цінностей в Україні, що привертає увагу істориків, мистецтвознавців, оцінювачів, музеєзнавців, колекціонерів тощо. Важливими методами експертних досліджень залишаються стилістичний, джерельний та техніко-технологічний аналіз творів мистецтва, що дозволяють виявити індивідуальні ознаки об'єкту експертизи.

Актуальність дослідження визначена відсутністю сталої методики експертних досліджень та необхідністю її вдосконалення. Наукове осмислення нових методів дослідження культурних цінностей ще продовжується з метою формування достатньої теоретичної бази експертної діяльності. В контексті зазначеного саме візуальні методи досліджень встигли зайняти свою місце в системі пізнання світу. Вони активно залучаються до наукових розвідок історичного, культурологічного, мистецтвознавчого, психологічного, соціального характеру. Крім того, візуальні дослідження на сьогодні досягли відповідних результатів, зокрема в проблематиці інтерпретації предметів культури як культурних феноменів, розглядаючи їх як в контекст їх створення, так і використання.

Мета статті – проаналізувати методологічне забезпечення експертизи культурних цінностей, в тому числі - мистецтвознавчий аналіз, уточнено взаємозалежності мистецтвознавчого та візуального підходів в інтерпретації творів мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Вирішення проблем, пов'язаних з експертизою, в тому числі культурних цінностей, набуло значного розвитку на початку ХХІ ст., в тому числі в сфері мистецтвознавчої експертизи: В. Бітаєв, Ю. Вакуленко, О. Живкова, В. Індутний, О. Калашникова, В. Карпов, Ю. Романенкова, О. Школьна, В. Шульгіна, О. Федорук.

Експертиза культурних цінностей – це фактично «маленьке наукове дослідження» висновок якої відображає цінність твору мистецтва для суспільства, на основі особистих знань та професіоналізму фахівця та передбачає встановлення часопросторових параметрів предметів культури. Важливими методами, що визначають порядок проведення експертизи, є стилістичний аналіз творів або так званий мистецтвознавчий аналіз, що дозволяє виявити індивідуальні ознаки об'єкту експертизи за

допомогою понять «жанр», «композиція», «ритм», «кольори й колорит», тощо. Відповідність твору вимогам того чи іншого стилю – один з важливих елементів експертизи культурних цінностей.

Величезну роль відіграють також практичні знання експертів, які мають можливість досліджувати твори різних епох. Важливе місце в експертній діяльності займає категорія «історичний стиль». У зв'язку з тим, що кожний світовий художній стиль диктує характер матеріалу, техніку виготовлення, геометричну форму, декор, колорит виробів образотворчого або декоративно-ужиткового мистецтва. Крім того, експерти під час своєї роботи часто звертаються до наукової та довідкової літератури: монографій, альбомів, довідників, каталогів тощо. Джерелознавчий аспект, відомості про автора або власника, значно полегшують роботу експерта. Біографічні дані допомагають уточнити час створення об'єкта експертизи, розширити інформаційні можливості, прослідкувати зв'язок з конкретним середовищем чи подією, що особливо важливо для меморіальних пам'яток. Такі дані експерт може знайти в письмових, архівних, музейних документах або зображальних джерелах.

Саме порівняльно-історичний метод дозволяє виявити аналогічні дані стосовно написів, підписів, клейм, інших позначок, які також допомагають з'ясувати чи підтвердити місце та час створення, автора чи власника об'єкта експертизи, оскільки кожна культурно-історична епоха створює власну систему просторово-часових координат культури.

Аналітичний метод дозволяє експерту сформулювати висновок про оригінальність твору, його авторство, датування, місце створення та інші особливості.

Враховуючи вищезазначене, успішність експертної діяльності в галузі культури багато в чому залежить від ступеня оволодіння спеціальними знаннями у галузі культури та мистецтв, зміст якої залежить від компетентного аналізу конкретного предмету культури, що складається зі стильового (мистецтвознавчого) аналізу, вивчення джерельної бази та техніко-технологічного аналізу, на підставі отриманих об'єктивних даних експерт формулює висновок стосовно об'єкта дослідження.

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб зрозуміти суть діяльності з експертизи культурних цінностей та змістовно наблизитись до вирішення її проблем, необхідно вивести ряд особливостей «мистецтва бачити, помічати, зчитувати образи». Простір мистецтва –

сповнений візуальною інформацією, але важливо не тільки лише дивитися, а, й бачити. Цей магічний процес знайомства з твором мистецтва складний, вимогливий, але, в той же час, він зачаровує і винагороджується.

Паралельно з проблематикою експертного дослідження культурних цінностей відбулась зміна вербальної парадигми бачення світу на образну. Цей процес відбувався поступово починаючи з XIX ст. та пов'язаний, більшістю дослідників культури, з процесом зародження масової культури. На рубежі XIX – XX ст. відбувається розділення понять фізіологічне бачення предмета та візуалізація (процес осмислення) об'єкта дослідження. Тобто процес повсякденного механічного сприйняття предметів/образів починає замінюватись інтерактивними пошуками пояснення побачених образів/предметів. Це явище в науці в кінці XX ст. отримало назву «візуальний поворот» (visual studies).

Теоретичним підґрунтям нового наукового напрямку дослідження культури вважають започаткований у кінці XIX – XX ст. вченим-мистецтвознавцем Н. Кондаковим іконографічний метод у мистецтвознавстві. Перше ґрунтовне дослідження Н. Кондокова, присвячене систематизації та аналізу грецької мініатюри, було спрямоване на групування сюжетів за тематичним принципом. Наступне масштабне дослідження було присвячене релігійній іконографії, у якому Н. Кондаков підтвердив тісний зв'язок між ілюстрацією та історико-культурним контекстом їх створення.

Основні початкові принципи візуальної культури розроблялися Т. Мітчеллом та Д. Елкінсом. У науковій літературі відома низка досліджень, присвячених дослідженням візуальності у сфері культури і мистецтва Дж. Бергера, Х. Бельтінга, Х. Бредекампа, Г. Бьома, М. Джей, Н. Мірзоева та інших.

Значний інтерес представляють візуальні дослідження в контексті мистецтвознавчих студій, а саме: дотикове та оптичне в концепції А. Ріглі; живописне та пластичне у роботах Г. Вельфліна; візуальні образи та форми в іконології Е. Панофського; аналітика живопису Е. Гомбріха та Г. Зедльмайра. «Велике переселення образів» у дослідженні А. Варбурга.

Проблематика візуальних досліджень репрезентована у роботах Бермінгемської школи соціальних досліджень (Р. Вільямс та С. Голл) і журналі «October» (Р. Краусс, Б. Бухло).

Термін «візуальна культура» (visual culture) був запозичений з праць М. Баксандаля «Живопис і досвід в Італії XV століття: введення

до соціальної історії живописного стилю» (1972), С. Алперса «Мистецтво опису: голландський живопис XVII ст.» (1983), а також зі статті «Анкету про візуальну культуру» опублікованої у відомому мистецтвознавчому виданні October (1996). Після довгої наукової дискусії новий напрямок отримав назву «візуальні дослідження», а його предмет – «візуальна культура» [4].

Брюховецька О. В. згадує, що перша навчальна програма у полі візуальних досліджень «Візуальні і культурні студії» («Visual and Cultural Studies») була запропонована в Рочестерському університеті (1989) і зібрала зірковий склад науковців, що згодом стали ключовими постатями у сфері досліджень візуальної культури, серед них: Міке Баль, Майкл Енн Голлі, Норман Брайсон, Крег Овенс, Кайя Сільверман, Констанс Пенлі, Ліза Картрайт, Девід Родовік, Дженет Волф і Дуглас Крімп [3].

Питання щодо об'єктів візуальних досліджень ставало предметом багатьох дискусій. Для візуалістів основоположною якістю вважається можливість бачити. Тобто це процес взаємовідносин людини та світу, «ми дивимось не на предмети, а на відносини між ними» [1].

Об'єктом візуальних досліджень виступає перетин двох підсистем: соціуму і культури, які розчинені один в одному і людина завжди присутня в обох. Але соціальна підсистема стосується умов існування людини, культурна – впливає на духовну сферу розвитку людства.

Як вже зазначалось, науковий доробок візуального напрямку досліджень значний. Предметна область цікава з точки зору дослідження культурних цінностей – це теорія образу. Науковці-візуалісти кінця XX – початку XXI ст. не заперечуючи «документального» значення культурних цінностей як інформаційних джерел певної епохи, які віддзеркалюють «дух епох». В якості самостійного напрямку М. Баксандаля пропонує зосереджуватись на багаторівневому вивченні різноманітних контекстів створення і побутування, наприклад творів живопису. М. Баксандаля назвав свій метод аналізу зображень «period eye», або «погляд епохи». Пропонуючи новий метод, дослідник спирався на наукові розвідки інших мистецтвознавців, перш за все на уявлення про мистецтво як невід'ємну частину культури в широкому антропологічному сенсі, яке розвивалося школою А. Варбурга (до неї належав і сам М. Баксандаля). Тісно пов'язаний з цією школою

Е. Панофський стверджував, що стиль мистецтва і стиль мислення певної епохи пов'язані між собою.

Не зважаючи на загальноприйняті трактування, американський антрополог М. Херсковіц доводить, що візуальний досвід не виникає від одиничного контакту з реальністю, а є результатом непрямого формування. Тобто людина, яка народилась та виховувалась у родині ремісника, в цьому культурному середовищі, звикає трактувати з дитинства, наприклад, гострі та тупі кути. Людина, що формувалась в інших умовах, де немає контактів з гострими предметами, сприйме світ інакше.

Наслідуючи М. Херсковіца, М. Баксандау ускладнює його підхід. Зорові звички формуються несвідомо і поза волею людини (коли вона є частиною певного середовища) – це пасивне засвоєння світу. Інші візуальні практики людина опановує активно і свідомо, потім використовує ці навички в інших видах практик. Тобто візуальні навички складаються під впливом соціального та культурного досвіду.

Для того, щоб найбільш повно представити розвиток сучасного візуального напрямку дослідження мистецтва, зрозуміти його функції і цілі, звернемось до праць Н. Мазур, яка зупиняється на ряді важливих особливостей, які, так чи інакше, впливають на глибину дослідження творів культури і, відповідно, на розуміння механізмів сприйняття або значення мистецтва [4].

По-перше, дослідники-візуалісти, вивчаючи проблему інтерпретації творів, звертались до попереднього досвіду мистецтвознавців та ідентифікованих ними предметів культури. Наприклад, сучасний науковець Н. Мазур звертається до твору Антонелло де Мессіна «Аннунціати» та пояснює формування візуальних навичок під впливом соціального досвіду. Дослідниця зазначає, що «ми краще розрізняємо відтінки кольору, якщо у них є особливі назви, а у нас є досвід їх розрізнення: якщо вам хоч раз доводилося купувати білу фарбу для ремонту, ви набагато краще будете відчувати різницю між лаковим білим і матовим білим» (перек. Шман С.) [6].

Продовжуючи тему формування візуального досвіду, необхідно звернути увагу, що при усій свободі залучення несподіваних контекстів і використання різнопрофільних операційних кодів візуалісти також вирішують питання нормативності під час дослідження творів мистецтва віддалених від нас за часом, чи є критерії, за якими можливо бути впевненими, що припущення правильне? Вирішується ця

проблематика з абсолютно різних сторін і виходячи з різних відправних посилок, тобто суб'єктивно. Наприклад, одним з критеріїв встановлення соціального статусу портретуємої особи може бути якість використаних матеріалів, відомий в мистецтвознавстві факт. Повертаючись до роботи Антонелло де Мессіна «Аннунціати» Н. Мазур акцентує увагу на використанні майстром насиченого синього кольору для зображення плати на голові Богородиці. Дослідниця пояснює, що італієць XV ст. відчував різницю між відтінками синього кольору. На той час синій виготовлювався з двох пігментів. З ультрамарину, що мав насичений синій колір, був найкращим і найдорожчим, після золота та срібла, він використовувався для зображення особливо цінних елементів живописних творів. Німецький блакитний виготовлявся з простого карбонату міді та мав посередні якісні характеристики.

Крім того, різниця сприйняття біблійних сюжетів людиною XXI ст. та XV ст. суттєво відрізняються. Для нас це зображення архангела Гавриїла, що приносить звістку Діві Марії. Прихожанин XV ст. сприймав чудо Благовіщення як драму у трьох діях та розрізняв до п'яти психологічних нюансів зображень Диви Марії (хвилювання, роздуми, запитування смиренність і достоїнство). Всі п'ять нюансів внутрішніх переживань Богородиці митці зображували.

Тобто науковці-візуалісти закликають дивитися на твір мистецтва як на повідомлення, або комунікативний акт. Умовний адресат цих повідомлень, в переважній більшості був сучасник митця, що володів відповідним запасом знань, вірувань, звичок та навичок, які активувалися під час сприйняття зображення. «Щоб зрозуміти повідомлення художника, треба подивитися на його твір «поглядом епохи», а для цього необхідно задуматися та знати, яка була культура тієї епохи взагалі які були її уявлення про те, що могло і повинно було бути предметом мистецтва. Зокрема, такий підхід під назвою «Погляд епохи» збагачує не тільки інтелектуальний, а й емоційний досвід [2].

Таким чином, для науковців-візуалістів об'єктами дослідження залишаються традиційні мистецькі об'єкти, змінюються тільки підходи до них. Дослідження творів мистецтва спирається на мистецтвознавчий аналіз (зі збереженням традиційної методології мистецтвознавства) з додаванням або запозиченням нових методів з інших дисциплін. Візуалісти роблять сміливу справу розвиваючи тенденцію критичного бачення, тренуючи уважність, виділяючи соціальний аспект.

Наукова новизна одержаних результатів визначається можливістю застосування у експертній діяльності теорії образів для поглиблення знань про культурні цінності та взаємозв'язок з різними галузями наук для вирішення важливих соціокультурних завдань. Візуальні дослідження – відносно молоде явище, що відрізняється яскраво вираженою соціокультурною динамікою. Розгляд візуальних досліджень в контексті експертизи культурних цінностей є спробою вийти за межі традиційного мистецтвознавства та формування нових ціннісних критеріїв, а можливо, соціальних компонентів експертних досліджень.

Отримані результати можна вивести в наступні позиції:

Культурні цінності є відбитком стану розвитку суспільства, вони вміщують інформацію про різні історичні події, про розвиток художньої культури взагалі і окремих її видів, зокрема.

Візуальні дослідження культури можуть бути допоміжним методом експертизи культурних цінностей.

Візуальні методи допомагають підтвердити точність атрибутованих персонажів, зображень, використаних матеріалів. Крім того, стимулюють дослідника бути уважним до деталей та мотивують поглиблювати знання.

Напрямок досліджень, в якому працюють дослідники, не передбачає кордонів та розмежувань гуманітарної сфери і передбачає глобалістичну відкритість розумових і методологічних операцій.

При усій свободі залучення несподіваних контекстів і використання різнопрофільних операційних кодів візуальні дослідження в ядрі своєму містять нормальне мистецтвознавство.

Висновок. Експертиза культурних цінностей складається із розмаїття мистецьких практик, які у своїй багатогранній єдності становлять складну палітру знань про культурні цінностей та культуру і продовжує вдосконалюватись. Візуальні дослідження в експертній діяльності доцільно розглядати як сукупність способів пізнання культури.

Література

1. Баксендолл М. Узоры интенции : Об историческом толковании картин / пер. с англ. М. Соколова. М. : ЮниПринт, 2003. 200 с.
2. Бергер Д. Искусство видеть / СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.
3. Усманова А. Р. Насилие как культурная метафора: вместо введения // Визуальное (как) насилие : сб. науч. тр. (м. Вильнюс, 2007): від. ред. А. Р. Усманова. Вильнюс : Европейський гуманітарний університет, 2007. С. 5-37.
4. Мазур Н. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. 544 с., ил., 2018.
5. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 455 с.
6. Шман С. Методологічні засади експертної діяльності в Україні // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, 2020 р.) : №1 / за гол. ред. Денисюк Ж. З. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020. № 1. С. 19-24.

References

1. Baksendall M. (2003). Intention patterns: On the historical interpretation of paintings (M. Sokolova, Trans). Moscow: UniPrint [in Russian].
2. Berger D. (2012). The Art of Seeing: St. Petersburg: Cloudberry, [in Ukrainian].
3. Usmanova, A.R. (2007). Violence as a Cultural Metaphor: Instead of an Introduction. A.R. Usmanova resp. ed.), Visual (as) violence: Sat. scientific. tr., (pp. 5-37), Vilnius: European Humanitarian University [in Republic of Lithuanian].
4. Mazur N. (2018). The World of Images. Images of the world. Anthology of Visual Culture Research. SPb.; M.: New publishing house [in Russian].
5. Panofsky E. (1999). The meaning and interpretation of the visual arts. Articles on the history of art. - SPb.: Humanitarian agency «Academic project» [in Russian].
6. Shman S. (2020). Methodological principles of expert activity in Ukraine. Zh. Z. Denesuk (Eds.), Herald of the National Academy of Management of Culture and Arts (№ 1) (pp. 19-24). Kyiv, NAMSCAA [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2020
Отримано після доопрацювання 15.05.2020
Прийнято до друку 20. 05.2020

УДК 77.01 (477+510)

Цитування:

Донг Мін. Вплив традицій мистецтва сходу на живопис Михайла Гуйди. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 56-62.

Донг Мін,

викладач Чже-Дзяньського університету
науки та технологій, м. Ханчжоу, КНР
<https://orcid.org/0000-0001-7644-3739-1298>

Dong Min (2020). The influence of the traditions of eastern art on the painting of Michael Guyda. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 56-62 [in Ukrainian].

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ МИСТЕЦТВА СХОДУ НА ЖИВОПИС МИХАЙЛА ГУЙДИ

Мета статті. Проаналізувати творчість українського живописця Михайла Гуйди в контексті культурних інтеграцій Китаю та України останніх десятиліть XX – початку XXI ст. як вираз тенденцій розвитку сучасного мистецтва. **Методологія.** Застосовано загальнонаукові методи дослідження, хронологічний та історико-компаративний, історико-біографічний, образно-стилістичний, семантичний, аналіз. Застосовано теоретико-мистецтвознавчі термінологічні будови. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні особливостей творчості Михайла Гуйди та формування змістовного, композиційного, стилістичного й естетичного начала його живопису в контексті культурних інтеграцій Китаю та України останніх десятиліть XX – початку XXI ст. **Висновки.** Проаналізовано особливості творчого шляху українського живописця Михайла Гуйди, його унікальний досвід роботи у Китаї, що став основою для створення особистого художнього стилю мистця. Дослідження творів мистецтва Михайла Гуйди виявило послідовне формування рис та особливостей його живопису впродовж десятиліть внаслідок: а) знайомства з мистецтвом Сходу в Японії; б) перебування у Китаї, в тому числі у середовищі китайських діячів культури та мистецтва; в) вивчення історії культури та мистецтва Китаю; г) глибокого проникнення у світ Китаю через розуміння його природи, звичаїв, традицій внаслідок мандрювань, перебування у різних провінціях країни, викладацької роботи у китайських вишах. Образно-художній зміст його витворів виявляє інноваційне поєднання європейської, в тому числі, української, та китайської стилістики, художніх засобів та різноманітних мовних прийомів традиційного живопису Китаю. Суттєве значення має також досягнення митцем змістовно-сміслових основ китайського традиційного та сучасного мистецтва, що виявилися суголосними Михайлу Гуйді як особистості. З'ясовано, що образність живопису Михайла Гуйди має внутрішню форму, що втілює образ у загальній структурі предметно-духовного світу. Підсумовано, що залучення традицій китайського та українського мистецтва у єдиному творі передбачає філософське осмислення художньої спадщини обох країн та перетворення їх у новітніх формах. Творчий шлях, яким пройшов митець, розкриваючи для себе прийоми живопису Сходу, збагатив та підніс його творчість до виключно високих зразків.

Ключові слова: художні традиції, прийоми живопису, жанри мистецтва, портрет, пейзаж.

Dong Min, lecturer at Zhejiang University of Science and Technology, Hangzhou, China

The influence of the traditions of eastern art on the painting of Michael Guyda

The purpose of the article. To analyze the work of Ukrainian painter Mykhailo Huida in the context of cultural integrations of China and Ukraine in the last decades of the XX - beginning of the XXI century. as an expression of trends in contemporary art. **Methodology.** General scientific research methods, chronological and historical-comparative, historical-biographical, figurative-stylistic, semantic, analysis are applied. Theoretical and art terminological structures are used. **The scientific novelty** lies in elucidating the peculiarities of Mykhailo Huida's work and the formation of the meaningful, compositional, stylistic and aesthetic beginnings of his painting in the context of cultural integrations of China and Ukraine in the last decades of the XX - early XXI centuries. **Conclusions.** The peculiarities of the creative path of the Ukrainian painter Mykhailo Huida, his unique experience of work in China, which became the basis for the creation of the artist's personal artistic style, are analyzed. The study of works of art by Mikhail Guida revealed the consistent formation of features and peculiarities of his painting over the decades as a result of: a) acquaintance with the art of the East in Japan; b) stay in China, including among Chinese cultural and artistic figures; c) study the history of culture and art of China; d) deep penetration into the world of China through understanding of its nature, customs, traditions due to travel, stay in different provinces of the country, teaching in Chinese universities. The figurative and artistic content of his works reveals an innovative combination of European,

including Ukrainian, and Chinese stylistics, artistic means and various linguistic methods of traditional Chinese painting. It is also important for the artist to comprehend the semantic foundations of Chinese traditional and modern art, which turned out to be in agreement with Mikhail Guidi as a person. It was found that the imagery of Mikhail Guida's painting has an internal form that embodies the image in the general structure of the subject-spiritual world. It is concluded that the involvement of the traditions of Chinese and Ukrainian art in a single work involves a philosophical understanding of the artistic heritage of both countries and their transformation into modern forms. The artist's creative path, discovering the techniques of painting in the East, enriched and elevated his work to exceptionally high standards.

Key words: artistic traditions, painting techniques, art genres, portrait, landscape.

Актуальність теми дослідження. Інтерес до культури та мистецтва Сходу залишається актуальним для європейської спільноти вже не одне століття. У XVIII ст. мода на товари та вироби ремесла зі Сходу спричинила появу стилю «шинуазрі», тобто «китайське» і позначилася на садово-парковій архітектурі, влаштуванні інтер'єрів, вмісті колекцій. У XIX ст. східні речі цінували митці, які охоче зображували їх на полотнах, захоплюючись їхнім екзотичним виглядом. У XX ст., внаслідок розвитку міжнародних зв'язків між країнами, налагодженням нових комунікацій та вдосконалення транспортних можливостей, культура та мистецтво Сходу стала ще більш доступною для знайомства та вивчення для європейських цінителів прекрасного. Міжнародні виставки та відвідання країн Сходу стали приводом для урізноманітнення культурного життя та обміну досягненнями, а також створили умови для культурно-мистецьких інтеграцій. Нині культурно-мистецькі взаємини між представниками різних країн представляє значний науковий інтерес. В такому контексті творчість українського художника Михайла Гуйди є особливо показовою.

Аналіз попередніх досліджень. Живопис Михайла Гуйди є предметом інтересу з боку громадськості та наукового дослідження від початку 80-х рр. XX ст. Проте, до початку 2000х рр. це були переважно публікації у періодичній пресі. Відтак, найзначнішим узагальненням його творчості стала вступна стаття для альбому, присвяченого творчості Михайла Гуйди українського мистецтвознавця О.О.Авраменко. Авторка приділила суттєву увагу питанням формування митця як творчої особистості, розгортання його таланту впродовж десятиліть постійної напруженої роботи, еволюції мистецького світогляду. У зазначеній статті охарактеризовані найбільш відомі роботи художника, що були представлені до середини 2000х рр.[1]. Такий хронологічний період обумовило те, що альбом вийшов друком у 2005 р., отож до нього увійшли роботи митця, створені до цього часу.

Докладну інформацію про творчі ідеї та їхнє здійснення в період 2005–2015 рр. надає інша праця, що так само є вступною статтею до альбому про творчий доробок Михайла Гуйди, автором якої став мистецтвознавець О. К. Федорук. Дослідник детально простежив та висвітлив еволюцію, що відбулася в художній практиці М.Гуйди за десятиліття від 2005 по 2015 рр., надавши докладну інформацію щодо проблематики творчості митця, особливостей його художньої манери, світоглядного та змістовного наповнення його творів, характерних прийомів та образно-мовних властивостей живопису майстра [9].

Витоки впливів мистецтва Китаю у творчій діяльності М. Гуйди простежила також мистецтвознавець Р. Д. Михайлова, яка присвятила темі презентації українського образотворчого мистецтва в Китаї спеціальну публікацію [7]. Розглядаючи роль Михайла Гуйди в україно-китайській культурній дипломатії, авторка наголошує на активізації міжнародних стосунків між країнами в наш час, що мало наслідком низку мистецьких досягнень для обох країн. Розглядаючи історію культурно-мистецьких зв'язків між Україною та Китаєм, Михайлова Р.Д. відстежує також формування відповідної традиції як в колі китайських, так і в колі українських митців, де найяскравіше дані тенденції виявилися у творчості Михайла Гуйди [7].

Шляхи формування відповідних рис у творчості М.Гуйди висвітлюють його власні роздуми, що увійшли до щоденника, який митець вів деякий час. Це цінне джерело є документом, що зберігається у особистому архіві художника [4].

Відтак, попри те, що китайські епізоди діяльності Михайла Гуйди представляють значний інтерес і для України, і для Китаю, вони залишаються вивченими недостатньо. В тому числі, мало дослідженими є питання впливу художніх традицій Сходу на мистецтво М. Гуйди як одного із провідних українських митців сучасності, його світогляд, стиль, змістовні особливості, композиційні складові, школу майстерності тощо. Такий аналіз є важливим як

для історії мистецтва, так і для мистецької практики.

Мета дослідження – виявити культурне значення діяльності Михайла Гуйди в мистецькому процесі як важливої події сучасної творчої практики взаємодій, взаємовпливів та взаємозбагачення двох культур. Для досягнення даної мети в процесі дослідження було здійснено завдання шляхом відстеження етапів творчої історії митця розкрити культурно-мистецький, історичний, образно-художній зміст даного явища, проаналізувати його особливості та специфіку як зразок культурного впливу.

Виклад основного матеріалу. Вплив культури Китаю та Японії на європейське мистецтво існує й шириться з часів відкриття європейцями східного світу. Зразки декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва цих країн в той чи інший спосіб відобразилися у формах, кольорових сполученнях, лініях багатьох творів європейського живопису, графіки, архітектури, моди. Попри те, що Японія і Китай впродовж століть перебували у самоізоляції, не вступаючи у відносини з європейськими країнами, представники Заходу все ж потрапляли на їхню територію, де знайомилися із культурою та художніми традиціями цих країн. Повертаючись до Європи, мандрівники привозили предмети побуту, тканини, твори мистецтва, які потрапляли у колекції поціновувачів екзотики і надихали художників. У ХХ ст. зв'язки з країнами Сходу стали постійними, зокрема у ділянці культури та мистецтва. Так, наприклад, містом-побратимом Києва стало японське місто Кіото, що додатково активізувало культурний обмін між країнами. У 1989 р. президент Асоціації каліграфів Японії Харадо Кампо запросив творчу групу українських митців, до якої увійшли Андрій Чебикін, Валентин Сергєєв, Анатолій Гайдамака, Михайло Гуйда.

Зустріч Михайла Гуйди з мистецтвом Японії, відкрило для митця нові художні реалії, зокрема сенс східного мистецтва «не створити, а знайти й відкрити» [1, 43]. У творах живописця це відобразилося у наслідуванні прийомам японських живописців, зокрема створення відчуття недовомовленості, що так захоплює і вражає глядача. Образотворчо-пластичними засобами він спробував передати власне «естетико-культурне й емоційне сприйняття та творче переживання іншого, незвичного і прекрасного світу, мистецтва, життя» [1, 43].

Під впливом побаченого з'явився квінтиптих «Сад каміння» (1989), який є своєрідним посиланням на філософію мистецтва

Японії і проекцією власних філософських уявлень у зв'язку символічних значень. «Яку сутність вклав багато століть тому мудрий монах Соамі в п'ятнадцять чорних необроблених і різних за розмірами каменів, розкиданих по білому піску? Сад каміння, «філософський сад», сад Рюандзі... геніально спланований хаос – модель світу, всесвіту, модель душі...» – писав у своєму нотатнику художник, задумуючи квінтиптих [4].

Наслідком подорожі до Японії також стали написані того ж 1989 р. картини «Жінки Кіото», «Продавщиці мушель», «Біля храму», кожна з яких представляє собою малосюжетну композицію, що несе у собі тонкий, але відчутний потік емоцій. У вишуканих, відібраних й точно знайдених формах глядачеві відкривалася емоційна та інтелектуальна інформація. Поїздка в Японію проявила хист художника дослухатися до невимовного й милуватися незримим, що часто висвічує у живопису Михайла Гуйди [1, 3].

Так, у полотні, написаному через декілька років після подорожі до Японії – «У храмі» (1990), матеріалізоване сприйняття митцем світу східної культури передають тендітні постаті жінок – видовжені й безтілесні, наче світлі тіні. Все лише натяк, який дає поштовх до роботи душі. Ліхтарики, свічки, непевні тіні й світлові плями грають і міняються на полотні, сприяючи зануренню глядача в світ медитації та екстатичного стану душі. Європейцю характер ритуалу незрозумілий, але він заворює, налаштовує на стан молитви, медитації, спілкування з вищим і прекрасним. У записнику Михайла Гуйди занотовані слова старовинної японської пісні: «О, храм святий цей, де я молився так необережно, собі на згубу!» [4].

У 1998 р. художник написав велике полотно «Воїн і гейша». Старовинні обладунки воїна й традиційні костюм і прикраси гейші виписані з особливою прискіпливістю. Художник глибоко вивчає етнографію, жодна дрібна деталь не залишається поза його увагою.

Схід, який увійшов у життя Михайла Гуйди, вже ніколи не відпустить його. Він збагатив майстерність митця, зробив його живопис впізнаваним, стиль – окресленим, колірну гаму – стриманою та витонченою. Саме ці риси переважають в живописі Михайла Гуйди у наступні роки, не зважаючи на те, яку тему обирає художник. Такі риси, зокрема, проявилися у серії робіт «Художник. Ангели. Моделі», яку митець створював впродовж 90-х рр., у сюжетних композиціях, вишуканих жіночих портретах і романтичних, переважно

кримських, пейзажах. І хоча мова творів естетично належить до неомодерну, її лад є близьким живопису Сходу. Це композиційний мінімалізм, у пейзажах і картинах з янголами сіро-золотавий чи сріблясто-оливковий колорит, дерева-примари, що наче зійшли з японських середньовічних гравюр. У модифікації їхніх, досить звичних мотивів, виявилася також гострота власного авторського переживання [1, 44]. Такими є кримські пейзажі «Оксамитовий сезон» (1994), «Сутінки. Стіна» (1998), «Старий Крим» (1998), «Бриз» (1999), «Будинок біля моря» (1999). Ангели, що стали символами творчості митця, то подібні до застиглих статуй, то до грайливих підлітків, що наче граються у піжмурки, як у «Грі ангела» (1996), то до біблійних персонажів, як у «Благовіщенні» (1995). Вони «без церемоній прилітають до майстерні, аби відпочити у творчій атмосфері «Ангелів у студії» (1995), або повідати про драматичні колізії, як, наприклад, в алегоричній композиції «Ангел, що загубив крило» (1995) [1, 44].

У натюрмортах, написаних в той же період, таких, як «Асоціативний натюрморт» (1993), «Східний натюрморт» (1999), «Торси» (1993), «Натюрморт з бронзовим торсом» (1996), «Натюрморт з японською лялькою» (1996), «Натюрморт з японською вазою» (1996), «Натюрморт з мушлею» (1993), зосереджено досвід митця, його експерименти з опрацювання нових прийомів, які згодом стали візитною карткою художника. У натюрмортах з торсами це захоплення рухом енергії – кольору, пластики, духу; динамічністю пластичних полотен, різнобарвних драпіровок та струнких високих свічок у металевих свічниках присутнє. Таке ж враження породжує співставлення екзотичних океанських мушель із звичними предметами побуту європейця. Але смислове навантаження композицій значно вагомніше й глибше. Художник відтворює в них предметнодуховний світ, що оточує його в майстерні, а також художньо-творчі вирішення, які він знаходить під час роботи [1, 84].

Масштабне знайомство художника з мистецтвом Сходу розпочалося у 1996-1997 рр., коли Михайло Гуйда взяв участь у творчій подорожі до міста Харбін у Китаї. З того часу його творча й викладацька доля міцно пов'язані з Китаєм, його культурою, традиціями, нинішнім економічним злетом. 1997 р. в Харбіні він разом з колегою, художником Анатолієм Гайдамакою створив розпис купольний зал урочистих подій в Російському домі. Замовником виступила

торгівельна корпорація «Сюань Юань». У роботі майстер використав досвід і традиції європейського живопису, проте у вільний час вивчав унікальну культуру старого і нового Китаю, подорожуючи країною [9, 13]. Свої враження він передав у серії картин «Китайський цикл». Вона була представлена у 1999 р. в Київській художній галереї «Персона», де відбулася виставка живопису Михайла Гуйди і скульптури Павла Боцвіна, під загальною назвою «Алгоритми душі».

Того ж року художник повернувся до Китаю у якості викладача Чже-Дзяньського педагогічного університету міста Тінхуа. Це дало можливість ближче пізнати історію культури країни, яка попри драматичні колізії змін династій та правителів, творила літературно-художні зразки високого рівня у кожному епоху. На відміну від західних поетів і художників, у творах китайських митців менше експресії, вони стриманіші у висловленні своїх емоцій. В їхній творчості не прийнято відкрито виказувати свої почуття, вони віддають перевагу непрямій, асоціативній формі висловлювання.

Багато в чому засади китайського мистецтва виявилися для Михайла Гуйди співзвучними: це лаконізм живопису, якому сприяє специфіка ієрогліфічного письма, суворий вибір тональності висловлення і засобів виразності, прийом непрямої мови, специфічне дотримання закону ритму в композиції твору. Ритмічність і мелодійність в мистецтві особливо близькі серцю художника, бо сам живописець наділений загостреним відчуттям ритму, композиції, музичного звучання. А саме цей хист до сприйняття та висловлення гармоній неявних, нематеріальних, до передачі співзвучності енергій в живому русі й дотримання розміреності у висловленні та вміння знайти відповідність між сутністю речей і добром технічних засобів для їхнього втілення споріднює талант і світогляд Михайла Гуйди зі світосприйняттям художників Китаю [1, 132-133]. Мистецтво, згідно філософії дао, вільне в найвищому сенсі слова, воно не потребує визнання, тобто того, без чого не уявляє собі існування західний художник Нового часу. Китайське мистецтво анонімно і ненав'язливо, будь то звуки чи образи, фарби або життя людини – «Великий квадрат не має кутів» [6].

Загальновідомо, що китайський живопис тісно пов'язаний з каліграфією. Він фактично народжується від каліграфії. Єдність живопису і каліграфії проявляється і в тематичному, і в сюжетному виборі китайських художників. З давніх часів пріоритетними були літературні

сюжети, найчастіше – пейзаж. Для тематики і вибору сюжету характерними були зв'язок дикої природи з образом мандрівника, відлюдника, численні символи, що увійшли в канон: поточна вода, гірські вершини тощо [5]. Вже у творах Михайла Гуйди, що народилися після першої подорожі до Китаю прослідковувалися алюзії, які свідчать про широку обізнаність українського митця в історії китайського живопису. Особливо це помітно у пейзажах «Будинок в Симеїзі» (2003), «Рибальське селище. Крим» (2003), «Зима в плавнях. Кубань» (2004) та інших, написаних у той самий час.

Разом з технічними прийомами живопису Михайло Гуйда відкрив для себе філософські засади творчості видатних китайських живописців, як наприклад, у Ван Вея. Йому притаманне раптове осяяння, коли всі кольори навколишнього світу зливалися воедино[3]. Монохромний живопис відкрив Михайлові Гуйді багато можливостей. Український митець так само свідомо обмежив палітру, як і Ван Вей, в пейзажних якого панує зима. Михайлові Гуйді близький витончений живопис Ван Вея, який скупими, лаконічними засобами – тушшю і білилами створював свої сувої, описуючи шлях творчості: «Серед шляхів живописця туш проста – найвище. Вона розкриє природу природи, вона закінчить діяння творця. Часом на картині всього лише в фут пейзаж він напише сотнями тисяч верст. Схід, і захід, і північ, і південь лежать перед поглядом у всій красі. Весна або літо, осінь, зима народжуються прямо під пензлем <...> Коли рука прийшла до пензлів і туші, буває, що вона блукає і грає в забутті ... А роки, місяці вдалину йдуть і в вічність, – і пензель піде шукати невловимих таємниць. Таємничо прекрасно прозріти – не в багатослівності секрет; але той, вчитися хто вміє, хай все йде за правилом – законом» [2].

Китаєм Михайло Гуйда подорожував переважно взимку та ранньою весною, тож стан природи, зображений на полотнах, далекий від сонячного. Здається, що це ідеальний стан для живописця, який прекрасно вміє передати світлові нюанси й поезію похмурого, а ще краще, дощового дня. У пейзажах «Ворота справедливості» (2002), «Старе селище. Китай» (2002), «На півдні Китаю» (2002) художник надає значну увагу зображенню природи, одухотвореної неагресивним, доцільним втручанням людини. Тому храми й будинки поселень Китаю, як і улюбленого художником Криму, виглядають органічною, гармонійною часточкою природного руху [1, 134–135]. Однак, у пейзажах, написаних Михайлом Гуйдою у

Китаї, частіше зустрічається зображення людини: «Пейзаж з лотосами» (2002), «Місто на воді I» (2004), «Місто на воді II» (2004), що більше притаманне європейській образотворчій традиції. Він передає життя ріки і її берегів – храми й міста, човни, що пливають по бурхливій або тихій воді, а також життя людини, це рибалки, зайняті своєю роботою, жінки, що йдуть по звивистій дорозі.

В олійному живописі Михайла Гуйди проявилось також його захоплення традиційним китайським живописом го-хуа, у якому він інтерпретував стародавні сюжети по-новому. У 2010 р. це три великі полотна, що склали триптих: «Острів птахів», «Озеро тисячі островів» та «Острів риб».

Михайло Гуйда також звернувся до різноманітних технічних прийомів китайських майстрів, наприклад поліхромії, яка найчастіше використовується в роботах, виконаних у техніці гун-бі. На відміну від се-і, їй властиві графічність, чіткість і ретельне опрацювання деталей, золото з бірюзою (цзинь бі), кольори і відтінки синьо-зеленої гамми (та сяо цин люй), і контурний малюнок (гоу-ле), і безконтурна манера (мо-гу) і розбризканий колір (по-цай).

У багатьох роботах митця форма створюється шляхом її «розмивання» в навколишньому середовищі. Якщо європейська картина обмежена рамою, то для китайського живопису властива взаємодія з простором, гармонія з навколишньою архітектурою і предметами, «скасування кордонів». Для вирішення такого завдання найчастіше використовується і ритмічна, і колірна організація, в композиції яких застосовується кольорова пляма і лінія: «Після дощу» (2008), «Цвітіння лотосу» (2009), «Після дощу» (2009), «Туман» (2009), «Краплі дощу» (2009), «Спекодне літо» (2008), «Квіти лотосу» (2008), «Лотоси восени» (2008). Саме ці твори наближують до розуміння китайського живопису. Адже роботи китайських художників вирізняються значно більшою широтою огляду і, найголовніше, відсутністю прив'язки до тих чи інших «фокусних» точок.

Як автор він стверджував, що «особливістю композиційної побудови китайських картин є свідоме, бережливе ставлення до чистого незаповненого простору на папері. В очах художників та глядачів Китаю повністю заповнене кольором полотно виглядає, як «випад проти традиції» [9, 13]. І Михайло Гуйда зробив крок до зміни цих традицій: він, наче килимом, вкрив всю поверхню великих

двометрових полотен «Пізнє літо», «Вечоріє», «Під місячним світлом» (всі – 2008 р.).

За словами сходовознавця М. А. Неглінської, художня концепція, яка лежить в основі китайського живопису, передбачає можливість стихійного втілення духовного стану майстра і реалізацію в роботі вже дозрілого задуму – крім попередніх ескізів. І ці особливості виявляють безпосередньо пов'язану з медитативною, архаїчною по духу природою творчості китайських майстрів: вираз ідеї, внутрішню сутність об'єкта. Ця мета незмірно важливіше, ніж відтворення візуального образу за законами оптики [8, 39–43]. Подібне є в роботах Михайла Гуйди першого десятиліття XXI ст. Філософські пошуки митця, на думку О.Федорука, полягали у наступному: «Художник існує для того, щоби його бачили, відчували і усвідомлювали – це старе правило мало прямий стосунок до творчості Гуйди, яка тут, у Китаї скресла, немов весняна крига під впливом думок, навіяних несподіваними враженнями. Як першокласний колорист, художник привніс до старого китайського мистецького правила одне важливе європейське спостереження, викроєне ним самим з України: люди повинні не лише бачити, відчувати, усвідомлювати, а, спостерігаючи, вивчати твір, отже, люди повинні налаштуватися на краще – мрії, добро, радісні почуття, сприймати день свого життя у чистому строї» [9, 14]. Такий смисл мали і його сюжетні картини початку XXI ст. «Моделі біля ширми» (2002), «В майстерні китайського художника» (2002), «Перед виставою» (2010), «Іриси» (2010), «На західному озері» (2011) та інші.

Художник поетизував і перетворював побачене й пережите, в картинах, які стали схожими на вірш, легенду, пісню. Це «Свято ліхтариків» (2003), де змальована молода жінка з дитям за спиною у великому широкополому капелюсі, що захищає від сніжинок не лише її, а й немовля. Це також «Продавщиці птахів» та «Острови птахів» [9, 14]. Це нова манера його суто європейських творів «Оksamитовий сезон», «Сутінки», «Вранішній туман» (всі 2012 р.), що природно об'єднують портрет, пейзаж, анімалістичний жанр.

Вплив східного мистецтва позначився і на портретному жанрі Михайла Гуйди, який складає ліву частину творчого доробку митця. Портрети в творчості Михайла Гуйди характеризують імпресіоністичні риси, але це не стільки живописний імпресіонізм (хоча він присутній), а образний. Кожен – ніби спалах або сплеск, залежно від настрою автора, характеру моделі, від задуму. Надзвичайно тонкими,

піднесеними й зворушливими є портрети дітей, які відтіняють внутрішню єдність образного світу художника. Його власний спосіб бачення, попри незвичність і оригінальність, органічний і переконливий. Простір, що він змальовує, – художній, поетично лаконічний, виключно «гуйдівський» – глядач швидко починає сприймати як свій власний [1, 135]. Михайло Гуйда наслідує у портретному жанрі традиції всесвітньовідомих європейських художників – Рембрандта, Веласкеса, Рубенса, Гойї.

Захоплення жанром портрет прийшло до митця також у Китаї. Невтрачений і шанований, він не кожному під силу. Для портрету потрібен баланс «відчуття» лету... яке надихає, захоплює дух». Усю свою витонченість, делікатність, сором'язність, тактовність, вихованість, себто усю свою вроджену інтелігентність, здобуту в родинній кубанській станиці Павлівська, художник спрямував до портретного малярства [1, 126]. В Китаї Гуйда безпомилково зродив поетику китайської жінки, відчувши ніжні струни її притаєної душі, вгледівши за напівпримруженими очима глибину невисловленого людського, внутрішньо закоріненого почуття-загадки, яка залишається незмінною, такою якою її сотворили море, ріки, або гори, ліси, долини тисячі років тому. У портреті Гуйда долає «байдужість і цинізм», супротив власних амбіцій портретованого: художник, налаштований на пошук істинного в людині, знаходить необхідність з'явити істинного, і тоді зображена людина постає в справедливості свого справжнього буття [9, 15].

Своїми «китайськими» роботами Михайло Гуйда «повертає Сходу колись позичене у нього європейцями й фактично замикає на новому рівні це коло мандрів традицій та майстерності, що говорить знову про єдність культури нового століття, нового тисячоліття, при толерантному ставленні до кожної етнонаціональної особливості» [1, 138].

Висновки. Аналіз творчості Михайла Гуйди виявило її властивості як високохудожнього, стилістично оригінального, сучасного мистецького явища. Його особливості сформувалися в результаті творчого осмислення традицій та властивостей китайської образотворчої культури, що було здійснено завдяки перебуванню художника у Китаї впродовж років, відвідання різних регіонів країни, знайомству із природою, музейними зібраннями, представниками сучасної китайської культури тощо. Твори М. Гуйди втілюють історико-естетичні, традиційно-релігійні, національно-історичні, міфо-поетичні, образно-художні

смишли, що стали рисами, характерними для його живопису. Саме вони виявляють вплив китайської художньої культури на творчість українського митця. Подальші дослідження творчості М. Гуйди передбачають осмислення впливів китайської культури на образно-сміслові навантаження творів у наступний період його діяльності.

Література

1. Авраменко О.О. Михайло Гуйда. Альбом. Київ-Ханчжоу, 2005. 196 с.
2. Ван Вэй. Тайны живописи. Перевод В. М. Алексеева. Восток, Петроград, 1923. Кн.3.
3. Ван Вэй. Тайны живописи. Мастера искусства об искусстве. Под ред. А.А. Губера, В.В. Павлова. Т. 1: Средние века. Москва: Искусство, 1965.
4. Гуйда Михайло. Щоденник. Рукопис. Особистий архів художника.
5. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 томах. Ин-т Дальнего Востока. Москва: Восточная литература, 2006. Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М. Л. Титаренко и др. 2010. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vostochnaja/dukhovnaja_kultura_kitaja_ehnciklopedija_v_5_tomakh_t_1_filosofija_2006/14-1-0-469 (дата звернення: 20.09.2020).
6. Лао-цзы. Дао Дэ Цзин. Ян Хин-шун. Древнекитайская философия. В 2 томах. Т. 2. § 37. Москва: Мысль, 1972.
7. Михайлова Р. Образотворче мистецтво в україно-китайській культурній дипломатії / Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. Культурологічний альманах. Київ: Ун-т ім. Драгоманова. 2017. Вип. 5. С. 156 – 163.
8. Неглинская М.А. Современная живопись Китая. Художник. 1989. № 4. С. 39– 43.

9. Федорук О.К. В єдиному просторі. Альбом. НАОМА, Інститут сучасного мистецтва. Київ, 2016. 132 с.

References

1. Avramenko O.O. (2005). Mikhail Guida. Album. Kyiv-Hangzhou [in Ukrainian].
2. Wang Wei (1923). Secrets of painting. Translated by V.M. Alekseev. East, Petrograd, Book 3 [in Russian].
3. Wang Wei (1965). Secrets of painting. Masters of art about art. Ed. A.A. Gubera, V.V. Pavlova. Vol. 1: The Middle Ages. Moscow: Art [in Russian].
4. Guida Mikhail. Diary. Manuscript. Personal archive of the artist. [in Ukrainian].
5. Spiritual culture of China: encyclopedia: in 5 volumes (2006). Institute of the Far East. Moscow: Eastern Literature, Vol. 6 (additional). Art URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vostochnaja/dukhovnaja_kultura_kitaja_ehnciklopedija_v_5_tomakh_t_1_filosofija_2006/14-1-0-469 [in Russian].
6. Lao Tzu. (1972). Tao De Jing. Yang Hin-shun. Ancient Chinese philosophy. In 2 volumes. T. 2. §37. Moscow: Thought [in Russian].
7. Mikhailova R. (2017). Fine arts in Ukrainian-Chinese cultural diplomacy / Cultural diplomacy: strategy, models, directions. Cultural Almanac. Kyiv, 5, 156 – 163 [in Ukrainian].
8. Neglinskaya M.A. (1989). Modern Chinese painting. Painter, 4, 39– 43 [in Russian].
9. Fedoruk O.K. (2016). In a single space. Album. NAOMA, Institute of Contemporary Art. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 19.10.2020*

Цитування:

Караєва І. С. Перетин культур заходу і сходу в філософському романі Олдоса Гакслі «Острів». *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 63-69.

Караєва Ірина Степанівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-6657-9583>
nove2009@ukr.net

Karaeva I. (2020). The Meeting of West and East Cultures in Aldous Huxley's Philosophical Novel "Island". *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 63-69 [in Ukrainian].

ПЕРЕТИН КУЛЬТУР ЗАХОДУ І СХОДУ В ФІЛОСОФСЬКОМУ РОМАНІ ОЛДОСА ГАКСЛІ «ОСТРІВ»

Мета дослідження. Довести, що звернення О. Гакслі до філософсько-релігійних ідей Сходу уможливило створення ідеального суспільства, культури та досконалої особистості в філософському романі «Острів»; розглянути приклади з життєвого досвіду митця, що свідчать про його глибоке проникнення в культуру Сходу; з'ясувати, як набутий досвід відображений у творчості письменника, зокрема в філософському романі «Острів». **Методологія.** Використано методи компаративістського та герменевтичного аналізу й систематизації дотичних до теми статті наукових праць з культурології, філософії, психології та літературознавства, метод біографізму та психоаналізу, а також підхід метаантропології Н. Хамітова, що дало змогу коректно й виважено розглянути матеріали, присвячені життю і творчості О. Гакслі, та кваліфікувати його твір «Острів» як філософський роман. **Наукова новизна.** Уперше стверджується, що саме звернення О. Гакслі до культури та філософсько-релігійних ідей Сходу уможливило створення ідеального суспільства, культури та досконалої особистості в філософському романі «Острів»; розглянуто приклади із життєвого досвіду митця, що відображають його глибоке проникнення в культуру Сходу; визначено низку філософських та художніх творів, у яких відображений означений досвід О. Гакслі. За допомогою метаантропологічної методології вдалося з'ясувати творчий розвиток О. Гакслі від особистісного до філософського світогляду, що привів автора до нових можливостей у літературній творчості і в розумінні суті культури. **Висновки.** У романі «Острів» О. Гакслі створив модель ідеального суспільства, побудованого на принципах дзен-буддизму – однієї з культур філософсько-релігійної спадщини Сходу. Шляхом виходу за межі не тільки буденного, а й особистісного світогляду автор художньо продемонстрував здатність людської особистості сприймати навколишній світ на вищому рівні і створювати талановиті зразки філософської прози. Становлення філософського світогляду митця визначило його глибоке проникнення в культуру Сходу, сприяло появі філософських есеїв, публіцистичних та художніх творів, основним серед яких є філософський роман «Острів».

Ключові слова: Олдос Гакслі, культура, філософський роман, особистість, культура дзен-буддизму, філософський світогляд, метаантропологія, культурна метаантропологія.

Karaeva Iryna, Ph.D., graduate student of Kyiv National University of Culture and Arts.

The Meeting of West and East Cultures in Aldous Huxley's Philosophical Novel "Island"

The purpose of the article is to prove that Huxley's appeal to the philosophical and religious ideas of the East made it possible to create an ideal society, culture, and perfect personality in the philosophical novel "Island"; to consider examples from the life experience of the artist, which testify to his deep penetration into the culture of the East; to find out how the experience is reflected in the works of the writer, in particular in the philosophical novel "Island". **Methodology.** The methods of comparative and hermeneutic analysis and systematization of scientific works on cultural studies, philosophy, psychology and literary criticism, the method of biography and psychoanalysis, as well as N. Khamitov's metaanthropological approach were used, that allowed to consider the works devoted to A. Huxley correctly and deliberately and qualify his work "Island" as a philosophical novel. **Scientific results.** For the first time, it is stated that it was A. Huxley's appeal to the culture, philosophical and religious ideas of the East that made it possible to create an ideal society, culture, and perfect personality in the philosophical novel "Island"; examples of writer's deep penetration into the culture of the East from his life experience are considered; a number of philosophical and artistic works, which reflect the mentioned experience of A. Huxley are identified. With the help of metaanthropological methodology, it was possible to find out the creative development of A. Huxley from personal to philosophical world outlook, which led the author to new opportunities in literary work and in understanding the essence of culture.

Conclusion. In the novel "Island", A. Huxley created a model of an ideal society built on the principles of Zen Buddhism - one of the cultures of the philosophical and religious heritage of the East. By going not only beyond the ordinary but also beyond the personal world outlook, the author has artistically demonstrated the ability of the personality to perceive the world around them at a higher level and create talented examples of philosophical prose. The formation of the artist's philosophical world outlook determined his deep penetration into the East culture, contributed to the appearance of philosophical essays, non-fiction and fiction works, the main of which is the philosophical novel "Island".

Key words: Aldous Huxley, culture, philosophical novel, personality, culture of Zen Buddhism, philosophical world outlook, metaanthropology, cultural metaanthropology.

Актуальність теми полягає в тому, що вперше в українській культурології знаковий англійський мислитель першої половини ХХ ст. Олдос Гакслі розглядається як автор художнього тексту, в якому шляхом звернення до культурної спадщини Сходу створено ідеальну модель суспільства та образ досконалої особистості. Філософський роман «Острів» став катализатором розвитку культури й культурології та справив значний вплив на інші науки, що вивчають взаємодію культури із суспільством та особистістю людини, – філософію, психологію, релігієзнавство та ін. Проте в Україні постать О. Гакслі, його творча спадщина та вплив на розвиток світової культури сприймається на рівні прози раннього періоду творчості й антиутопії «Чудовий новий світ». Філософський роман «Острів», останній твір письменника, досі не перекладений українською мовою і залишається поза увагою наукових досліджень. Сьогодні настав час переглянути багатий творчий доробок О. Гакслі з акцентом на романі «Острів», зосередивши увагу на проблемі взаємодії культур Заходу і Сходу.

Аналіз останніх досліджень. Сучасні дослідження, присвячені темі міжкультурної взаємодії Заходу і Сходу, привертають увагу кількома важливими науковими аспектами. Так, Н. Хамітов розглядає проблему взаємодії Західної і Східної культур у методологічних координатах метаантропології як шляху людського буття в світі [20, 19]. П. Герчанівська [4, 3-8] на основі історико-компаративного аналізу східної та західної цивілізацій розкриває чинники, механізми й результати їхньої взаємодії на різних етапах світової історії. У статті В. Мазіна [10, 78-126] аналізуються спільні риси буддизму і психоаналізу. Роботи І.Вовк [3, 271-279], М. Лановик та З. Лановик [9, 56-75], Г. Сиваченко [12, 85-89] присвячені впливу східних філософсько-релігійних систем на українських митців, зокрема І. Франка, П. Куліша та В. Винниченка.

Мета дослідження – довести, що звернення О. Гакслі до культури та філософсько-релігійних ідей Сходу уможливило художнє

моделювання ідеального суспільства, культури та досконалої особистості в філософському романі «Острів»; розглянути приклади із життєвого досвіду митця, що засвідчують його глибоке проникнення в культуру Сходу; з'ясувати, як синтез культур Заходу і Сходу відображений у філософському романі «Острів».

Виклад основного матеріалу дослідження. Культурологія – це особлива галузь гуманітарного знання, що систематизує в собі філософські, історичні, антропологічні, релігійні та інші дослідження культури. Культура розглядається в її конкретних формах із закоріненням у певному матеріалі. Аксиологічна концепція культури визначає роль і значення ідеальної моделі життя; культура в ній розглядається як утілення, реалізація потрібного в реальне. Саме ця концепція покладена в основу нашого дослідження, у якому доводитиметься, що шляхом синтезу культурних надбань Заходу і Сходу народжується модель ідеальної, гармонійної культури та досконалої особистості – носія цієї культури.

Сучасний український філософ Н. Хамітов зазначає: «під Заходом можна розуміти спосіб буття у світі, що ґрунтується на поєднанні античної і християнської культур. У широкому сенсі Захід – це та частина планети, для якої цінності античної і християнської культур є основоположними» [20, 31]. Дослідник вважає, що провідними цінностями західного способу буття у світі є особистість людини, практика технічного перетворення природи та історія [20, 31].

Схід, на думку Н. Хамітова, «це шлях людського буття, який ґрунтується на діалозі буддійського світоставлення з індуїзмом, а також даосизмом і конфуціанством. Це визначення Сходу в строгому сенсі – як способу буття, протилежного Заходу. Його основними початками виступають *природність*, *фаталізм* і невідворотна *віддяка (карма)*» [20, 31]. Дослідник вважає, що саме буддизм постає «актуальним максимумом» Сходу. Головною тезою буддійського світовідношення є твердження про те, що людське життя є

стражданням. Подолання страждання можливе через заглиблення в себе [20, 25].

Буддизм – це одна з найдавніших світових релігій, яка виникла більше двох з половиною тисячоліть тому як релігійно-філософське вчення. Батьківщиною буддизму є Індія, країна, яка багато століть тому стала одним з осередків формування філософії як специфічного явища духовної культури. Характерною рисою всіх філософських систем Індії та інших країн Сходу є те, що вони мають одночасно філософський і релігійний характер. Пояснюється це тим, що їхньою метою є встановлення гармонії людини з навколишнім світом. Засновником буддизму вважається легендарний принц Сіддхартха. Саме він «порушив історичний процес, ввівши до нього повільну трансформацію богів в ідеї. Справжній геній завжди кудись втручається і щось порушує. Він промовляє до сучасного світу зі світу вічності» – зазначав К.-Г. Юнг про Сіддхартху [23, 136]. Сутність буддизму викладена в чотирьох істинах, проголошених Буддою в його першій проповіді. Головна ідея полягає у твердженні, що життя людини є страждання, але існує шлях спасіння людини від такої долі. Досягти цього можна з допомогою буддистських методик самовдосконалення, метою яких є пізнання вищої реальності і досягнення повної гармонії зі світом. Буддизм виник на своїй батьківщині Індії в XIII ст., але розповсюдився за її межами, ставши світовою релігією. Після смерті Будди він розділювався на різноманітні школи й напрями. Найважливіші серед них – Хінаяна («Мала колісниця») і Махаяна («Велика колісниця»). Саме у формі Махаяни буддизм став світовою релігією. Тантричний буддизм, про який ідеться в романі О. Гакслі «Острів», фактично став провідним напрямом пізньої індійської Махаяни [15, 212]. Нині буддизм Махаяни існує в двох варіантах: Тибето-Монгольський і Далекосхідний (Китай, Корея, Японія, В'єтнам).

На згаданій вище ідеї страждання базується дзен-буддизм, одна із шкіл, яка посідає в буддизмі важливе місце. Проповідник дзен-буддизму на Заході Судзукі Т.Д. навчав: «щоб зрозуміти Схід, ми повинні зрозуміти містицизм, тобто Дзен» [14, 7]. Відомий дослідник дзен-буддизму Г. Дюмулен підкреслював неминучу цінність і актуальність дзен-буддизму [6, 7]. Дзен у тому вигляді, який відомий у країнах Далекого Сходу, належить до традицій Махаяни.

Значним для культури Заходу виявився вплив філософських і естетичних постулатів

саме цієї школи буддизму. Причиною успіху дзен-буддизму на Заході є те, що певні його елементи знайшли там для себе сприятливий ґрунт і стали альтернативою західному способу життя в епоху, коли загострилися протиріччя між технічним прогресом та ідеалами гуманістичної етики, виникла неминучість стандартизації мислення та відчуження особистості. «Дзенський бум досягає апогею в кінці 50–60-х років XX ст. Він був тісно пов'язаний з рухом бітників та хіпі, які бачили в дзен-буддизмі своєрідний спосіб життя, що стверджує повну свободу і розкутість» [15, 307]. Звернення мислителів Заходу до східної культури, філософії і релігії пояснюється тим, що вони дають інші, часом полярні західним, відповіді на основні питання людського буття. Західних мислителів привабив послідовний нонконформізм, ствердження ідеї рівності всіх людей, нігілізм щодо загальноприйнятих істин та авторитетів. Західна людина відкрила у дзені заохочення до сприйняття життя через безпосередній контакт з ним, без будь-яких розумових спекуляцій. На думку відомого буддолога Є. Торчинова, знайомство з неєвропейськими філософіями дає змогу західній думці знайти принципово нові підходи, побачити які раніше заважали культурні стереотипи [16, 39].

Споконвічна безрезультатна спроба людини пізнати навколишній світ перетворила її життя на суцільну трагедію. На відміну від західної, східна культура не пропонує людині шляхи пізнання, а проголошує потребу відмовитися від будь-яких спроб пізнати світ і прийняти його таким, яким він є. Саме ця ідея поширилась і здобула чимало прихильників на Заході.

Проникнення східних ідей на захід відбувалося різними шляхами. Серед них іміграція, міжкультурна комунікація, дослідження у сферах філософії, психології та літератури. Особливої уваги заслуговують роботи і суспільна діяльність, пов'язана з розповсюдженням ідей буддизму на Заході, японського буддиста, проповідника, вченого, професора Д.Т. Судзукі, завдяки діяльності якого із середини XX ст. увага до чань (зден) різко зростає [15, 307]. На думку Д.Т. Судзукі, дзен здатний допомогти людині європейського складу подолати трагедію власної особистості, адже дзен – це не теорія, а спосіб життя, стан свідомості людини, «мистецтво проникати в природу нашого власного існування, що вказує шлях від рабства до свободи» [13, 243].

Англійський дослідник східної культури та релігії Р.Х.Бліс розглядає дзен-буддизм як квінтесенцію християнства, буддизму, культури і всього найкращого, що є в повсякденному житті звичайної людини [1, 159]. Отже, як слушно підкреслює У.Еко, вчення дзену потрапило на сприятливий ґрунт, ставши «міфологічним заміником критичної свідомості» [7, 170].

Багато західних мислителів і митців сприйняли розповсюдження дегуманізації західного суспільства як тотальну катастрофу, що здатна призвести до повного знищення суспільства і культури. Серед них – філософи, психологи, письменники та представники інших сфер людської діяльності.

А. Шопенгауер був одним з перших західних мислителів, які звернули увагу на східну філософію й культуру. У працях філософа набули нової інтерпретації буддистські уявлення про реінкарнацію, медитацію та нирвану. Зокрема, у роботі «Світ як воля і уявлення» [22] учений захоплюється мислителями Індії, котрі, на його думку, відкрили ті істини, які він ствердив в європейській філософії. Інший німецький філософ Ф. Ніцше в одній із своїх пізніх робіт «Антихрист» [11] критикує всі цінності християнства і, на противагу, схвалює буддизм як єдино правильну релігію. Починаючи з 30-х рр. XX ст., послідовники психоаналізу все частіше звертаються до дзен-буддизму. Пояснюється це тим, що в центрі уваги обох систем, психоаналізу і дзен-буддизму, людина та її духовне (дзен) і психічне (психоаналіз) здоров'я.

Першим серед психоаналітиків зацікавився дзен-буддизмом К.-Г. Юнг. Про те, що Індія і духовна спадщина Сходу мають велике значення для швейцарського мислителя свідчать його численні твори на цю тему, котрі об'єднує ідея пізнання людини через призму східної філософії. У своїй психологічній та психотерапевтичній практиці вчений намагався синтезувати західні духовні традиції і давню мудрість Сходу. З 30-х рр. XX ст. послідовники психоаналізу все частіше звертались до дзен-буддизму, а наприкінці 50-х рр. багато хто з них стали палкими прихильниками [21, 3]. Так, духовні пошуки Е.Фромма привели його до Східної філософії і релігії, а саме, дзен-буддизму; серед його творів на цю тему «Дзен-буддизм і психоаналіз» [21]. На думку Е.Фромма, мета дзен-буддизму (досягнення саторі) цілком відповідає меті психоаналізу.

Звернення західних письменників до реалій східної культури, філософії та релігії

викликане пошуком альтернативи негативним явищам Заходу. Все частіше в їхній творчості активізується тенденція пошуку нових позитивних ідеалів для майбутнього людства. У творах Г. Гессе («З Індії», «Сідхартха», «Дзен»), Д. Д. Селінджера («Над прірвою у житті», «Дев'ять оповідань», повісті про Гласів), Р. Ролана (трилогія «Махатма Ганді», «Життя Рамакрішні» «Життя Вівекананди»), Д. Керуака («Бродяги Дхарми») звучать мотиви східної філософії. Серед сучасних письменників до культурної спадщини Сходу звертаються Р. Пірсінг («Дзен і мистецтво догляду мотоцикла», М. Барбері («Елегантна їжачиха») та ін. Усіх їх об'єднує тема духовного пошуку людини, її прагнення до досконалості та шляхів досягнення цієї мети.

О. Гакслі також долучився до цього процесу, що обумовлено не тільки його багатою подіями біографією, а й пошуком альтернативи західному менталітету, захопленого глибокою депресією. Митець наполегливо вивчав ідеї й постулати східної мудрості, глибоко проник у їхню сутність і втілював у художній творчості. Саме в східних культурно-філософських ідеях О. Гакслі побачив шлях до досконалості, бо з давніх-давен в житті Сходу перше місце посідає духовна сфера буття: самовдосконалення та пошук гармонії з навколишнім світом проголошені метою життя людини.

Короткий екскурс у біографію О. Гакслі визначає пов'язані зі Сходом події в житті письменника, які суттєво вплинули на світогляд і творчу долю письменника, знайшовши відображення в його творах. Так, у 1925–1926-х рр. О. Гакслі здійснив подорож до Індії, де зустрічався з багатьма видатними представниками цієї країни, серед яких Махатма Ганді, Мотілан Неру, Джидду Крішнамурті. Після переїзду в 1937 р. до США О. Гакслі підтримував дружні стосунки із Г. Гердом, прихильником і популяризатором Веданти. Зокрема, він брав участь у проєкті заснування в Каліфорнії Трабусканського коледжу, де вивчалася містична релігія і Веданта. Саме в період цієї співпраці О. Гакслі написав «Вічну філософію» [19], в якій, цитуючи містиків Заходу й Сходу, він «торкається важливих екзистенціальних тем: страждання, споглядання, милосердя, самопізнання, благодійність» [2, 28]. Наступною важливою подією в житті О. Гакслі стала поїздка разом з І. Берліном до індійського міста Делі в 1951 р., де відбувалося святкування 100-річчя від дня народження Рабіндраната Тагора [24, 9]. Подальші духовні пошуки О. Гакслі привели його до буддизму тибетської

Махаяни, що й знайшло своє художнє втілення в філософському романі «Острів».

Тему Сходу О. Гакслі осмислює в романі «Сліпий у Газі» (1936), збірці есе «Вічна філософія» (1946), есе «Брама сприйняття» (1954), «Небо і пекло» (1956), романі «Острів» (1962), в якому найповніше відображено шлях автора до досконалості через призму багатої культурної спадщини Сходу.

У філософському романі «Острів» О. Гакслі змальовує вигадану острівну державу Пала, що розміщується в Південно-Східній Азії. Релігійно-філософською системою цієї країни є буддизм, який формує ідеологію і спосіб життя острів'ян. Палійці свій буддизм називають тантричним: «Бути тантристом означає не заперечувати світ, не відкидати його цінності, не намагатись тікати від світу в нірвану» [18, 88]. Метою життя острів'ян проголошена самореалізація. На досягнення цього спрямована система освіти і виховання. З раннього дитинства палійцям пояснюють, ким і чим анатомічно, біохімічно і фізіологічно є кожен індивід. У школах на Пала викладають предмети, які допомагають людині досягнути духовної і фізичної досконалості. Це прикладна філософія, практична психологія, різні види йоги, танталогія, танці, скелелазання тощо. Завдяки профілактичній спрямованості медицини (дієта, йога, медитація), палійці не мають проблем зі здоров'ям. Уже при народженні виявляються всі психічні захворювання, що допомагає запобігти злочинності. З метою створення досконалого суспільства на Пала практикується штучне запліднення. Проблема сім'ї, як така, відсутня завдяки Клубу Взаємного Усиновлення. Це означає, що дитина за власним бажанням може міняти батьків, а батьки можуть усиновлювати інших дітей. Острів'яни вважають, що така методика сприяє схрещенню мікрокультур і допомагає людині на шляху до самовдосконалення.

З історії держави Пала дізнаємося, що перша зустріч західної і східної культур відбулась у зв'язку з приїздом доктора Ендрю Мак-Фейла, вихідця із західної цивілізації, на острів Пала, де він залишився назавжди. Внаслідок співпраці та міцної дружби Ендрю Мак-Фейла й Раджи острова Пала з'явилися «Записки старого Раджи», які стали духовним заповітом острів'ян. Під керівництвом Ендрю Мак-Фейла палійці вивчили англійську мову, що дало їм змогу ознайомитися з кращими зразками західного мистецтва. Через деякий час з'явилася

пала-англійська література, яскравою зіркою якої стала Сузіла Мак-Фейл, невістка Роберта Мак-Фейла. Палійські юнаки й дівчата отримали змогу навчатися в західних освітніх закладах (наприклад, обдарований юнак Ранга вивчає біохімію в Манчестерському університеті). Отже, суспільна ідеологія і культура Пала являє синтез східних і західних ідей та культурних традицій, адже створювали їх буддисти Махаяни та виходець із західного суспільства Ендрю Мак-Фейл.

Головний герой роману «Острів» – представник західного суспільства Віл Фарнебі – випадково потрапляє на острів Пала самотнім, суперечливим, позбавленим особистої свободи. Адже в себе на Батьківщині він мусив деформувати свою особистість, аби пристосовуватись до душливого суспільного середовища й досягнути певного успіху. Перебування на острові Пала змінило ставлення Віла Фарнебі до себе й навколишнього світу, пробудило в ньому почуття людської гідності, самоповаги, чесності, справедливості.

У тлумаченні О. Гакслі переродження Віла починається з того моменту, коли він через шторм і втрату човна потрапляє на острів Пала. З перших днів перебування на острові Віл отримав дружню підтримку й допомогу острів'ян, він швидко одужав і долучився до життя суспільства, а згодом зацікавився й перейнявся релігійно-філософськими ідеями та культурою палійців. Письменник наголошує, що спосіб життя острів'ян цілком відрізнявся від західного. Доброзичливість палійців, їхня безкорисливість і готовність прийти на допомогу відразу привабили Віла і змусили переосмислити минуле життя, власну особистість. З часом спосіб життя буддистського суспільства Пала став для Віла Фарнебі своєрідною альтернативою його минулому життю. Вілу Фарнебі вдалося звільнитися з тенет західного менталітету: на зміну пасивній конформістській поведінці приходить активність, заперечення лицемірства, нетерпимість до зла і насильства.

Як бачимо, О. Гакслі у філософському романі «Острів» моделює таку культуру, у якій створюються всі необхідні умови для духовного розвитку людини та її самореалізації. Образ досконалої людини в О. Гакслі, як і в буддизмі, передбачає наявність таких рис, як милосердя, доброта і терпимість. Саме такими рисами характеру О. Гакслі наділяє Роберта та Лакшмі Мак-Фейлів, їхню невістку Сузілу, онуків Тома Крішну та Мері Сароджіні, сім'ю Віджайя, молоду пару Радху і Рангу та інших членів

буддистського суспільства. Віл Фарнебі після духовного переродження на острові Пала органічно доповнює галерею цих образів.

Висновки. У романі О. Гакслі «Острів» духовні пошуки його автора завершилися створенням образу ідеального суспільства, культури та досконалої особистості. Палійці живуть за законами буддизму Махаяни, дотримуючись його норм і традицій. Своєю фізичною досконалістю, внутрішньою гармонією і моральною чистотою образи, створені О. Гакслі, відповідають дзенському образу людини: «впевнена в собі, має почуття гумору, охайна й акуратна, діяльна, але без метушливості, тверда, як сталь, але не без тонкого естетичного смаку» [17, 162].

Висновки. Отже, у своєму останньому творі, філософському романі «Острів», О. Гакслі гармонійно поєднав усе найкраще, що можуть дати один одному Захід і Схід [5, 20]. У такий спосіб виникає культура, мета якої – не створення артефактів заради влади чи збагачення, а життєві практики, які гуманізують особистість, оточують її красивими стосунками та вчинками. Для осмислення взаємодії такої культури з людиною, а також людей у цій культурі потрібна вже не тільки культурна антропологія, а й культурна метаантропологія, яка здатна окреслити глибинні моральні зміни і в культурі, і в людині [8].

В ідеальному суспільстві острова Пала панує душевний і духовний прогрес, гармонія в культурі, суспільстві і в людині. Створений образ досконалої особистості відповідає образу буддиста – духовно, морально і фізично досконалої людини. О. Гакслі підкреслює: перебування Віла Фарнебі на острові Пала в середовищі буддистів кристалізує його найкращі риси характеру і допомагає самоактуалізувати його особистість, що в методологічних координатах метаантропології дає підстави вести мову про філософський світогляд і метаграницне буття людини, в якому воля до влади замінюється волею до толерантності і розуміння Іншого.

Перспективи подальших досліджень філософських романів О. Гакслі в культурологічному плані визначають змодельовані в його творчості картини майбутнього світу, межових ситуацій та шляху особистості до досконалості.

Література

1. Блис Р.Х. Что такое дзен? *Что такое дзен?* / пер. с англ. О.Чичкевич. Львов: Инициатива, Киев: Airland, 1994. С. 159 – 178.
2. Вандерхилл Э. Олдос Хаксли. *Мистики XX века*. Москва: Миф, Локид, 1996. С. 24 – 35.
3. Вовк І. Іван Франко і сходознавчі студії. *Всесвіт*. 2017. № 3 – 4. С. 271-279.
4. Герчанівська П. Е. Дихотомія схід-захід: історико-культурологічний аспект. *Вісник Нац. акад-ії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 3 – 8.
5. Гиль О.Л. Роман-дискуссия Олдоса Хаксли. *Английский интеллектуальный роман: учеб.-метод. пособие*. Омск, ОмГПУ, 2001. С. 7 – 22.
6. Дюмулен Г. История дзен-буддизма / пер. с англ. В.Бондарева. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2003. 317 с.
7. Еко У. Дзен і Захід / пер. італ. Г.Гамалій, А.Охрімович. *Всесвіт*. 1991. № 3. С. 164 – 170.
8. Крилова С. Краса людини в життєвих практиках культури. Досвід соціальної та культурної метаантропології і андрогін-аналізу. Київ: КНТ, 2020. 563 с.
9. Лановик М., Лановик З. «Східні поеми» П. Куліша на перехресті азіатського містицизму і європейського романтизму. *Слово і час*. 2019. № 8 (704). С. 56 – 75.
10. Мазин В. Психологизм и буддизм. *Европейский журнал психоанализа*. 2018. № 4. С. 78–126.
11. Ницше Ф. Антихрист. Ессе Номо / пер. с нем. М.: Эксмо, 2018. 320 с.
12. Сиваченко Г. М. В. Винниченко і О. Гакслі. *Пророк не своєї вітчизни. Експатріатський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст*. Київ: Альтернативи, 2003. С. 85–89.
13. Судзуки Д. Две лекции о дзен-буддизме / пер. с англ. Л.Ермаковой. *Иностранная литература*. 1991. № 1. С. 241 – 253.
14. Судзуки Д. Наука Дзен – Ум Дзен. Київ: Преса України, 1992. 176 с.
15. Торчинов Е. Введение в буддизм. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 352 с.
16. Торчинов Е. Пути философии Востока и Запада. Познание запредельного. Москва: Пальмира, 2018. 464 с.
17. Уотс А. Путь Дзэн / пер. с англ. Ю.Михайлин. Киев: София, 1993. 320 с.
18. Хаксли О. Остров / пер. с англ. М. Крутикова. Киев: София, 1995. 448 с.
19. Хаксли О. Вечная философия / пер. с англ. Е.Д.Сыромятниковой. Москва: АСТ, 2014. 478 с.

20. Хамітов Н. Прояснення специфіки східного і західного шляхів людського буття у світі. *Історія філософії: проблема людини та її меж. Вступ до філософської антропології як метаантропології* / за ред. Н. Хамітова. Київ: КНТ, 2017. С. 19–31.

21. Фромм Э. Дзенбуддизм и психоанализ. *Дзен-буддизм и психоанализ; Психоанализ и религия; Кризис психоанализа; Очерки о Фрейте, Марксе и социальной психологии* / пер. с англ. В. Кулагина – Ярцева, А. Яковлева, Э. Гроссман. Запорожье: Биг-Пресс, 2013. С. 3 – 64.

22. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / пер. с нем. Ю. Айхенвальд. Минск: ООО «Поппури», 1998. Т.1. 888 с.

23. Юнг К.Г. Чого нас навчає Індія / пер. з англ. М.Рябчук. *Всесвіт*. 1990. № 5. С.136 – 138.

24. Bancroft A. Aldous Huxley. *XXth Century Mystics & Sages*. UK: Heinemann, 1976. 344 p.

References

1. Bliss R.H. (1994). What is Zen? (O. Chichkevich, Trans). Lviv: Initiative, Kyiv: Airland [in Russian].
2. Vanderhill E. (1996). Aldous Huxley. *Mystics of the twentieth century*. Moscow: Myth, Lockheed [in Russian].
3. Vovk I. (2017). Ivan Franko and oriental studies. *Universe*, 3-4, 271-279 [in Ukrainian].
4. Gerchanivska P.E. (2019). Dichotomy east-west: historical and cultural aspect. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 1, 3-8 [in Ukrainian].
5. Gil O.L. (2001). Aldous Huxley's novel-discussion. *English intellectual novel: Textbook*. Omsk: OmGPU [in Russian].
6. Dumoulin G. (2003). *History of Zen Buddhism* (V.Bondareva, Trans). Moscow: Centerpolygraph [in Russian].
7. Eco U. (1991). Zen and the West. (G. Gamaliy, A. Okhrimovich, Trans). *Universe*, 3, 164-170 [in Ukrainian].
8. Krylova S. (2020). The beauty of man in the life practices of culture. *Experience of social and cultural metaanthropology and androgynous analysis*. Kyiv: KHT [in Ukrainian].
9. Lanovyk M. (2019). "Oriental poems" by P. Kulish at the crossroads of Asian mysticism and European romanticism. *Word and time*, 8 (704), 56-75 [in Ukrainian].

10. Mazin V. (2018). Psychoanalysis and Buddhism. *European Journal of Psychoanalysis*, 4, 78-126 [in Russian].

11. Nietzsche F. (2018). *Antichrist. Ecce Homo*. Moscow: Eksmo [in Russian].

12. Sivachenko G.M. (2003). V.Vinnichenko and A. Huxley. Prophet not of his homeland. Volodymyr Vynnychenko's expatriate "meta-novel": text and context. Kyiv: Alternatives [in Ukrainian].

13. Suzuki D. (1991). Two lectures on Zen Buddhism. (L. Ermakova. Trans). *Foreign Literature*, 1, 241-253 [in Russian].

14. Suzuki D. (1992). *The Science of Zen – The Mind of Zen*. Kyiv: Press of Ukraine [in Russian].

15. Torchinov E. (2019). *Introduction to Buddhism*. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus [in Russian].

16. Torchinov E. (2018). *Ways of philosophy of East and West. Cognition of the transcendent*. Moscow: Palmyra [in Russian].

17. Watts A. (1993). *The Way of Zen*. (Yu. Mikhaylin. Trans). Kyiv: Sofia [in Russian].

18. Huxley A. (1995). *Island*. (M. Krutikova, Trans). Kyiv: Sofia [in Russian].

19. Huxley A. (2014). *Perennial philosophy*. (E.D. Syromyatnikova, Trans). Moscow: AST [in Russian].

20. Khamitov N. (2017). Clarification of the specifics of the eastern and western ways of human existence in the world. *History of Philosophy: the problem of man and its boundaries. Introduction to philosophical anthropology as metaanthropology*. N. Khamitov (Ed.). Kyiv: KNT [in Ukrainian].

21. Fromm E. (2013). *Zen Buddhism and psychoanalysis. Zen Buddhism and psychoanalysis; Psychoanalysis and religion; Crisis of psychoanalysis. Essays on Freud, Marx, and Social Psychology*. (V. Kulagina-Yartseva, A. Yakovleva, E. Grossman, Trans). Zaporizhzhia: Big Press [in Russian].

22. Schopenhauer A. (1998). *The world as will and representation*. (J. Eichenwald, Trans). Minsk: Poppuri LLC [in Russian].

23. Jung K.G. (1990). What India teaches us. (M. Ryabchuk, Trans). *Universe*, 5, 136-138 [in Ukrainian].

24. Bancroft A. (1976). *Huxley Aldous. XXth Century Mystics & Sages*. UK: Heinemann. 344 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 19.10.2020

УДК 008:316.732

Цитування:

Мартінова С. П. Маргінальна особистість у сучасному культурному просторі. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 70-75.

Martynova S. (2020). Marginal personality within the modern cultural space. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 70-75 [in Ukrainian].

Мартінова Світлана Петрівна,
аспірантка кафедри філософії, історії
та соціально-гуманітарних дисциплін
Донбаського державного
педагогічного університету
<https://orcid.org/0000-0001-7981-7141>
svetlana_marttyn@ukr.net

МАРГІНАЛЬНА ОСОБИСТІСТЬ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи – дослідити маргінальну особистість у всій багатоманітності її виявів. **Методологія** полягає у застосуванні інтро- і екстрааспективних підходів при дослідженні маргінальної особистості у сучасному культурному просторі. **Наукова новизна**. Феномен маргінальності полягає у розширенні онтичних витоків як основи самоідентифікації індивіда. **Висновки**. Феномен маргінальності розкривається як основа самоідентифікації індивіда. Показано співзвучність маргінальності таким категоріям, як «чужий», «інший», визначаються й аналізуються умови, що сприяють створенню маргінальної ситуації. Зокрема, феномен маргінальності досліджений як умова і наслідок соціокультурної динаміки. Причиново-наслідковий зв'язок корелює і з функціональною значущістю феномену.

Ключові слова: маргінальна особистість, соціум, девіантність, антропологічна межа, трансцендентність, парадигма, культура, ідентичність, маргінал, соціокультурний простір.

Martynova Svetlana, Graduate student of the Department of Philosophy, History and Social Sciences and Humanities, Donbas State Pedagogical University

Marginal personality within the modern cultural space

The purpose of the article. The article examines a marginal personality not as a deviant or borderline individual, but a person who transcends to a certain anthropological border. First of all, the emphasis is on social needs and Ukrainian identity. It is concluded that the marginal, by the very fact of its existence, is faced with a choice, since it is on the border of several wholes. The question of freedom of choice determines, in turn, freedom of action. It is an action that allows the marginal to be different. Freedom of action is realized by means of creating one's own "I" in the world of consciousness and social reality. Only freedom of expression depends on the marginal in order to be different. Only in this case, all those opportunities, granted to him by his very marginal position, open up before him, endowing the person with the ability to go beyond the standardized, stereotyped framework. The purpose of the article is to explore the marginal personality in all the versatility of its manifestations. **The methodology** consists of the use of intro- and extra-perspective approaches in the study of a marginal personality in the modern cultural space. **Scientific novelty.** The phenomenon of marginality consists of the expansion of ontic origins as the basis of the individual's self-identification. **Conclusions.** The phenomenon of marginality is revealed as the basis of the individual's self-identification. The consonance of marginality to such categories as "alien", "other" is shown, conditions that contribute to the creation of a marginal situation are determined and analyzed. In particular, the phenomenon of marginality has been investigated as a condition and consequence of sociocultural dynamics. The causal relationship also correlates with the functional significance of the phenomenon.

Key words: marginal personality, society, deviance, anthropological frontier, transcendence, paradigm, culture, identity, marginalized, sociocultural space.

Актуальність теми дослідження. Сучасне українське кризове суспільство переживає перехідний період. Для стану перехідності соціокультурного простору характерні реконструкція і трансформація всієї ціннісно-нормативної системи. У процесі зміни цінностей і норм у соціумі трансформуються попередні і формуються нетрадиційні суспільні явища і процеси, зокрема, тотальна маргіналізація суспільства.

Між іншим, для маргінала, як не для якоїсь іншої людини, існує небезпека розуміння свободи й реалізації себе не лише через свободу для (при визначенні себе у світі, творення власного «Я» тощо), але й шляхом свободи від (від норм моралі, дотримуватися елементарних правил людських взаємовідношень тощо). В останньому випадку свобода може обернутися як для самого маргінала, так і для соціального середовища, у якому він існує, аномією, що веде в кінцевому результаті до девіантності.

На сьогодні не існує загальної концепції маргінальності, відсутня класифікація її видів і форм, немає цілісної раціональної концепції, універсальної пояснювальної моделі. Сучасна філософія не має адекватних способів рішень проблеми маргінальності особистості і соціуму. Ситуація посилюється тим, що в XXI столітті на сході України йде війна і людина стоїть на межі, переживаючи перехідний, «міжпарадигмальний» стан: руйнується система цінностей, іде ломка стереотипів. Концепція маргінальності вже не існує як унітарна, і в ній виділилися три напрями: культурна, структурна і маргінальність соціальної ролі. Концентрується увага на матеріалі культурної маргінальності, аналіз якої дав змогу зробити висновок, що у своєму визначенні культурна маргінальність належить до процесів крос-культурних контактів і асиміляції. В основі цього типу лежать взаємини систем цінностей двох культур, в яких бере участь індивід, результатом яких стає двозначність, невизначеність статусу і ролі. У зоні переходу деконструються такі складові компоненти світогляду, як Бог, держава, герої, смисл, реальний світ, істина як відповідність. Не залишається нічого, крім власне світогляду. Раціональна дійсність втрачає значення, Я абсолютизується. Актуальним стає питання про антропологізацію та онтологізацію людини в такій ситуації, про роль пізнання як атрибуту Я, обумовлену універсальністю особистості та її відкритість світу. На нашу думку, настає епоха високого рівня нестабільності, яка актуалізує проблему стійкості людського «Я».

Цілком впевнено можна сказати, що особливо чітко фактор маргінальності виявляється при зростанні політичної та економічної нестабільності. Це стосується і України на межі 90-х – початку 2000-х років, де в результаті кризи і реформ перш стабільні соціальні структури були зруйновані, а країна в процесі трансформації опинилась у стані маргінального шоку.

Мета роботи – дослідити маргінальну особистість у всій багатоманітності її виявів.

Аналіз досліджень і публікацій. Як специфічний випадок теорії референтної групи визначав маргінальність Р. Мертон. Згідно з його твердженням, маргінальність виходить з того факту, що індивідум переходить через попередню соціалізацію підготовки до членства в позитивній референтній групі, яка не схильна його прийняти. Маргінальний стан має на меті множинність лояльностей і подвійну ідентифікацію, незакінчену соціалізацію й відсутність соціальної приналежності [5].

Більшість дослідників феномену маргінальності відзначали, що маргінальні люди досить часто бувають більш творчими натурами, ніж ті, хто живе в єдиному соціокультурному просторі, оскільки останні багато чого сприймають як само собою зрозуміле. Маргінали ж, які беруть участь у декількох соціальних світах, менше схильні прив'язаності до окремого способу визначення ситуацій і володіють здатністю враховувати різноманітні варіанти вирішення завдань або проблем, що постають перед ними. З розширенням і збільшенням у людини картини світу, що береться нею до уваги, у неї автоматично відбувається звільнення від будь-якого одного способу життя, думки тощо. У будь-якій культурі найбільші досягнення в різних галузях знання відбувалися, як правило, під час швидких соціальних і культурних змін, коли з'являлася значна кількість маргіналізованих людей. Але в історії новаторські особистості внаслідок своєї маргінальної сутності не завжди оцінювались своїми сучасниками позитивно. В. Хьосле з цього приводу зазначав: «Велика (маргінальна) людина є нещастям, між іншим, не лише тому, що відкидає тінь на пошук ідентичності простим смертним; своїми моральними новаціями велика людина почасти наносить збиток традиційним цінностям і сприяє тим самим кризі та ідентичності» [8]. Цю думку варто розуміти в плані того, що маргінальна людина здатна, вільно або невільно, прикликати до життя маргінальні процеси як в окремих, «звичайних»

(нормативних) людей, так і тих, хто володіє будь-якою реальною владою, у суспільстві в цілому. Тим самим він порушує, а іноді і руйнує стабільну визначеність у свідомості й бутті свого соціального оточення.

Виклад основного матеріалу. Соціально-філософське проектування майбутнього соціокультурного простору подібне до складання пазлів, які хоча і мають схожу конфігурацію, проте є унікальними, а порядок їх складання детермінується чітким уявленням про відповідне місцезнаходження окремого елемента в загальній структурі. Водночас, на відміну від реальної статичної мозаїки, соціокультурний простір постійно знаходиться в динаміці, і тому важливу роль відіграє активність самого елемента в дизайні своїх контурів (як метафори рівня соціально-економічного розвитку спільноти) і кольору (як ознаки зрілості політичного, духовного і культурного розвитку).

За останні п'ять років ми стали свідками того, як майже не щорічно в Україні переглядаються параметри затверджених державних планів економічного та соціального розвитку на довгострокову (25-30 років) перспективу, коректуються їхні проміжні і кінцеві цілі. Тим самим займаються і міжнародні авторитетні агенції і консалтингові компанії, які змінюють свої ж прогнози щодо показників макроекономічних параметрів, що використовуються в різних країнах як орієнтири для своєї фінансово-економічної політики.

Маргінальність, яку ми розуміємо як категорію часову, відбивається в людині, приводить до дихотомії часу особистого і колективного. Особистий час людини, яка перебуває в маргінальному стані, ніколи не буде співпадати з часом колективним уже тому, що всі світовідчуття маргінала інші, відмінні від стабільного, колективного, стиснутого вузькими рамками стандартів і шаблонності. При цьому рівень розвитку окремих індивідів у суспільстві визначає рівень розвитку цілого. Останнє, своєю чергою, виконує консервативну функцію колективного контролю суспільства з метою його збереження і утримання в статистичному стані. Але цю оберігаючу застійність завжди порушували індивіди, причому не посереднього, традиційного рівня, а особистості неординарні, маргінальні за своєю свідомістю. Для них ніяка константна даність не являла собою цінність. У силу своєї сутнісної маргіальності, вони не вважали себе належними до неї і, будучи за своїм внутрішнім світовідчуттям іншими, ніж основна маса суспільства, шукали і бачили інші способи існування у світі. Е. Фромм констатує:

«Людина явно випробовує глибоку потребу проникнення в глибини свого соціального і природного буття, гнана бажанням вирватися з тих рамок, у які вона затиснута, але лише маргіналу це під силу, оскільки він *de facto* перебуває поза межами» [6]. Звичайна людина значно занурена у визначену для неї соціальну реальність (буденність), дуже зайнята удосконаленням засобів, що підтримують її фіксоване, стабільне існування, щоб бачити і розуміти кінечний смисл цих засобів – самої людини. І тоді з'являється інша, ніж вона – звичайна маргінальна людина.

Маргінала не можна вважати повністю відмінним від звичайної, нормативної людини. Але він, в силу маргіальності своєї свідомості і часової перехідності свого стану в соціальному просторі, являє собою альтернативу будь-якої визначеності і буденності. Маргінал являє собою безпосередній еволюційний процес, який, однак, не відміняє собою ті чи інші фундаментальні якості людської природи, а слугує їхньому удосконаленню в змінній оточуючій соціальній дійсності. Е. Фромм пише: «Еволюція людини можлива лише у випадку здатності людини до адаптації і одночасно при наявності певних непорушних властивостей людської природи, які змушують людину шукати умови більш благоприємні для її внутрішніх потреб» [7]. Маргінал, таким чином, являє собою приклад альтернативного шляху розвитку людини, до кінця ще не визначеного, але здатного вивести його на якісно новий особистісний і суспільний рівень буття. У маргінала першопочаткові умови життя коливаються, місце стабільності займають протиріччя й антиномії. Його свідомість не замкнена в собі, але в той же час не знає самого себе, оскільки перебуває в процесі сутнісного самовизначення, а тому відкрита для нових можливостей. Маргінал володіє здатністю бачити, сприймати і розуміти те, що до цього моменту ніким не помічалось.

Носій маргіальності завжди повністю не усвідомлює свою маргіальну природу, він лише здогадується, що традиційні норми і цінності для нього вже неприпустимі або не відіграють значної ролі, але безпосередньо виробити і набути свої власні він просто не здатний. Він виявляється в стані розгубленості, у владі зовнішніх і внутрішніх обставин. Істинне «Я» маргінала піддається корекції соціальним і культурним «Ми», що почасти сприяє його самовідчуженню, невідповідності самому собі. Тоді людина не може йти коротким шляхом своєї першопочаткової природи до самоствердження своєї інаковості. Такий шлях

іде врозріз з інтересами оточуючих, не сприяє способам існування в соціальній цілісності, що склалася. Усе це сприяє знищенню або корінній перебудові маргінальної свідомості.

Унаслідок тісного взаємозв'язку всіх структур суспільства, яскраве і пряме самоствердження інаковості одних здатне викликати почуття несприйняття або втрати в інших ординарної, стандартизованої більшості. Тоді ця більшість докладає всіх своїх зусиль до того, щоб виправити нестандартність маргінальної меншості. Коли це не вдається – присутність маргіналів у суспільстві просто ігноруються або зводяться до рівня третьорозрядних проблем, що вимагають свого вирішення в межах окремих емпіричних наук (соціології, психології, педагогіки тощо). Такий стан маргінала в суспільстві робить можливим для нього декілька типів сприйняття дійсності і характеру його взаємовідношень із соціальним середовищем. Для одних носіїв маргінальності характерна покірність долі; інші живуть з почуттям власної неповноцінності (що, втім, так і є, але неповноцінні вони лише для даної соціальної цілісності, для себе ж вони цілком цільна структура) і розпачі. Третій тип орієнтований на внутрішнє пізнання свого «Я» і свого місця у світі. Четверті прагнуть змінити навколишню дійсність, апробуючи свої можливості і творчий потенціал. При цьому далеко не завжди їхні дії можуть носити для даного суспільства конструктивний характер. У багатьох випадках маргінали такого типу – руйнівники, бунтівники, які прагнуть вести боротьбу з навколишньою дійсністю. Боротьба ця, зазвичай, набуває крайніх, аж до злочинних, форм (наприклад, тероризм, різні форми екстремізму тощо). Саме ці, останні представники маргінального прошарку найчастіше наводяться як ілюстрація для характеристики маргіналів через їхню яскраво виражену анти суспільну діяльність або поведінку. Але цей, деструктивний тип маргінальності не є визначальним для всього феномену в цілому. Це всього лише одне з виявів маргінальності у світі через своїх носіїв.

Маргінальний стан як основоположний фундамент розуміється як процес і лише від самого індивіда залежить, чи зможе він скористатися наданою йому можливістю реалізувати себе у творчому акті, у відповідності з природою свого буття. Таке усвідомлення, по суті своїй, і є творчий процес становлення самосвідомості. К. Ясперс зазначає: «Відчуття суворості дійсності – єдиний шлях, який веде до

себе. Бути дійсним у світі, навіть якщо поставленої мети неможливо досягти, залишається умовою власного існування» [11]. Саме у творчості таїться та реальна можливість і свобода, надана долею маргінальної особистості. Через свою інаковість, вона здатна не лише усвідомлювати і реалізовувати себе у світі, але й щось міняти в оточуючій її соціальній дійсності. Цей творчий порив почасти стає доленосним для людини, якщо їй не вдається подолати інертність оточуючих. У випадку ж, коли інертність або ворожнечість оточуючого соціального середовища подолана, маргінал «впливає на суспільство, установлюючи новий порядок, цілком гармонуючий з його перевтіленням внутрішнім світом» [3]. При цьому сам процес перевтілення і пристосування до нових соціальних умов, як відзначає А. Тойнбі, для оточуючих може протікати вкрай хворобливо. Тому переважна частина суспільства налаштована якщо не негативно, то вкрай консервативно до будь-яких новаторських намірів з боку маргінальних прошарків населення, здатних викликати структурні або інші зміни в соціальному організмі.

Екзистенційний відчай, який викликає у людини її маргінальний стан, надає їй можливість піднятися засобом свободи. Вона, свобода, «є відносним відходом від останнього буття, від тенденцій і вимог цього останнього, але від яких саме тенденцій і вимог буття? – задається питанням З. М. Какабадзе і відповідає. – Від тенденцій і вимог повторення, тобто від інерції буття» [4]. Поняття «свобода» перегукується з поняттям «трансценденція» як здатністю виходу людини за межі власних можливостей. Говорячи про трансценденцію, П. Штомпка відзначає, що вона дає людині «можливість зберегти свою незалежність від обставин, що тяжіють над нею, діяти в межах певного поля потенцій, виборів і шансів...» [10].

Вирішальною найбільш важливою рисою є тенденція до самотрансцендентності – до здатності виходити за власні межі, прориватися через труднощі, «переступати межу». Людині, яка усвідомлює своє маргінальне положення у світі, маргінальну сутність свого «Я», передбачається шляхом докладання певних зусиль і праці реалізувати свою свободу через трансценденцію. У цьому полягає одна з тих можливостей, які надають їй її маргінальне положення (положення – поза межами) – людина мало пов'язана і залежна від зовнішніх умов оточуючого її соціального середовища, а тому відносно вільна наскільки це можливо в кожній даній окремо взятій ситуації. Звичайна людина

знаходиться в стані більш повної взаємозалежності від суспільства в цілому і окремих його індивідів зокрема, ніж маргінал. Це обумовлено тими зв'язками, ролями, обов'язками, що накладаються соціальною та іншими цілісностями на свій суб'єкт з метою нормального функціонування системи, а тому вона практично позбавлена можливості скористатися таким шансом, якщо він у неї взагалі є. Свідомість звичайної людини уже визначена і сформована, як і становище, яке займає вона в даній соціальній дійсності. Маргінальна людина, трансцендуючись, реалізує свій творчий потенціал, підсвідомо пригнічується як зовнішнім соціальним оточенням, так і «розщепленою» свідомістю самого маргінала. Перетворення, що відбувається з людиною в процесі становлення її самосвідомості, розуміється, що вона наділена здатністю привнести в життя інших людей інше значення, через свою творчість відкрити і показати їм інші горизонти реальності.

Маргінальність виступає тут не лише у якості історичного (соціального) часу, але й певних образів мислення і дії, застосування яких можливе де завгодно – у філософії, художній творчості, науці, мистецтві тощо. Творчість маргінала, навіть коли не отримує суспільного визнання, уже самим фактом своєї появи готує ґрунт для майбутніх змін у суспільстві, вона володіє в даному випадку не лише будь-якою гіпотетичною силою, але й метою, сигналізує про майбутні перетворення в різних галузях соціального життя. Маргінальна людина здатна скористатися творчою можливістю не лише для здійснення нею деяких конкретних завдань і цілей, але й виявлення нових прагнень, не завжди нею повністю усвідомлених, але які можуть бути оформлені в конкретні зорові образи. Вони виступають у якості тенденцій у розвитку соціальної дійсності. Усе це відбувається на фоні «інако-дії», на що здатна по-справжньому вільна у своїй творчості людина. Вона не обмежується алгоритмом поведінки, що складається соціально, визначеною якимись конкретними, соціальними рамками. Щоразу людина змінюється і прагне принести зміни в ті цілісності, які утворюють її природу і сутність.

Висновки. Заслуговує на увагу те, що багато з них володіють рисами або ознаками, що виводять їх за межі певного соціокультурного середовища в пограничну, периферійну, маргінальну сфери. Маргінальне усвідомлення або маргінальний стан, як правило, мають місце серед умов, а в ряді випадків є визначальними

умовами для здійснення соціокультурних перетворень. Показана специфіка виявів креативної і деструктивної складових маргінальності.

Позначені такі властивості маргінальності, як динамічна природа, свобода як її основа, демонстраційна або індикативна властивість, стійкість, невизначеність (маргінальне як фантом), а не як амбівалентність.

Феномен маргінальності розкривається як основа самоідентифікації індивіда. Показано співзвучність маргінальності таким категоріям, як «чужий», «інший», визначаються й аналізуються умови, що сприяють створенню маргінальної ситуації.

Маргінал у певному становищі в оточуючій соціальній дійсності сам для себе є еталоном мислення і дії у світі. Він і є тією прихованою тенденцією, яку носії маргінальності, по суті, самі втілюють у собі. Маргінал завжди не знає до кінця смисл і цінність основних новацій, до яких він прагне (прикладом тут можуть слугувати О. Мірабо, Наполеон Бонапарт, М. С. Горбачов та інші). Це уже визначено самою історією і стало історичною, повторювальною тенденцією. Те, що приховане, не явне, перебуває в процесі становлення, але цей процес неможливий без свого носія-суб'єкта. Цим суб'єктом і є, у нашому випадку, маргінал. Фактично він сам є тим процесом, що розгортався на той час, і перебував між минулим і майбутнім. Він ще не визначений, а тому тотально інший за своєю природою по відношенню до інших людей і до самого себе. Маргінал сам для себе є таємницею, оскільки він завжди не знає до кінця смислу і цінності тих новацій, до яких він прагне.

Сама спроба маргінала стати визначеним «Я» є початком творчості «Я» у якості визначеності, а через це – початок творчості світу свідомості і світу речей. Творчий акт можливий не при наявності свободи, а він сам є свобода як така.

Література

1. Березінська О. В. Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2018. Том 1. <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/14945>
2. Власова О. А. (2008) Между психопатологией и философией: путь Ясперса // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2018. № 1. С. 28-34.
3. Галушко К. Ю. Тойнбі Арнольд-Джозеф // Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2013. Т. 10. 784 с.

4. Какабадзе З. М. Феномен искусства. Тбилиси: Мецниереба, 1980. 135с.
5. Мертон Р. Социальная структура и аномия // Социология преступности (Современные буржуазные теории). Москва: Издательство «Прогресс», 1966. С. 299-313.
6. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. 571 с.
7. Фромм Э. Иметь или быть = To Have or to Be?. Москва: АСТ, Астрель, 2010. 320 с.
8. Хесле В. Гении философии нового времени. Москва : Наука, 1992. 223 с.
9. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества: Пер. с польск. С. М. Червонной. Москва: Логос, 2005. 664 с.
10. Штомпка П. В фокусе внимания повседневная жизнь. Новый поворот в социологии // Социологические исследования, 2009, №8, С. 3-13.
11. Ясперс К. Собрание сочинений по психопатологии. В 2 т. Москва: Изд. центр «Академия»; СПб.: Белый кролик, 1996. 352+256 с.

References

1. Berezinska O. V. (2018). Scientific notes NaUKMA. Istoriya i teoriya kulturi. Vol. 1 [in Ukrainian].
2. Vlasova O. A. (2008). Between psychopathology and philosophy: the Jaspers path. Uchenye zapiski Kurskogo gosudarstvennogo universiteta [in Russian].
3. Galushko K. Yu. (2013). Toynbee Arnold-Joseph// Encyclopedia of Ukrainian history Vol. 10. V. A. Smoliiy (ch. at al.) Institut istorii Ukraïni NAN Ukraïni. Nauk. Dumka [in Ukrainian].

4. Kakabadze Z. M. (1980). The phenomenon of art. Tbilisi: Metsniereba [in Georgian].
5. Merton R. (1966). Social structures and anomie. (Ye.A.Samarskaya, Trans.) Sotsiologiya prestupnosti (Sovremennye burzhuaznye teorii) Redaktor perevoda M.N. Gretskey. Izdatelstvo «Progress» [in Russian].
6. Fromm E. (2006). Escape from freedom. Man for himself. M.: АСТ: АСТ МОСКВА (Trans) (Phiosophy) [in Russian].
7. Fromm E. (2010). To Have or to Be? (E. M. Telyatnikova, Trans.) M.: AST, Astrel [in Russian].
8. Khosle V. (1992). Geniuses of philosophy of modern times (A. K. Sudakova, Trans. poslesl. N. V. Motroshilovoy) Moskva: Nauka (Filosofy sovremennogo mira) (Lektsii v Institute filosofii RAN) (Filosofy sovremennogo mira) Filosofiya – Istoriya [in Russian].
9. Shtompka P. (2005). P. Sociology: Analysis of Modern Society (S.M. Chervonnaya, Trans.) M.: Logos [in Russian].
10. Shtompka P. (2009). The focus is on everyday life. A new turn in sociology. Sotsiologicheskie issledovaniya [in Russian].
11. Yasper K. (1996). Collected Works on Psychopathology. In 2 Vol. M.: Izd. tsentr «Akademiya»; SPb.: Belyy krolik [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 22.10.2020*

Цитування:

Носенок Б. Е. Культуральні дослідження у сучасній французькій гуманітаристиці. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 76-80.

Носенок Богдана Едуардівна,
аспірантка Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-3034-9217>
danyosenock@gmail.com

Nosenok B. (2020). Cultural studies within the modern french humanitaristics. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 76-80 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ У СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

Метою статті є окреслення карти культуральних досліджень у полі французької гуманітаристики. **Методологія** статті виходить із застосування міждисциплінарного та мультидисциплінарного підходів до досліджень у сфері культурології. Також було застосовано методологічні напрацювання у полі «критичного повороту» та надбання соціологічного кола й міждисциплінарного дискусійного клубу «Еранос». **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні доречності застосування поняття «культуральні дослідження» на означення процесів, що розгортаються у рамках французької гуманітаристики та пов'язуються виключно з теоретичними утвореннями у контексті соціальних наук. Дане поняття до поля української культурології вводиться вперше. Також вперше було здійснено уточнення місця та форм культурології у французькій гуманітаристиці. **Висновки.** Робота з джерельною базою та методологією є одним із пунктів, що є обов'язковим до виконання на шляху до розв'язання поставлених задач, головною з яких є формування корпусу основоположних для французької історії (у тому числі й історії культури) та історіографії періоду з 1975 р. до сьогодення праць. На основі цього корпусу існує перспектива побудови альтернативного вітчизняного проекту історії культури, зверненого до вектору французької історіографічної, історико-антропологічної та культурологічної проблематики у полі соціального знання. У статті наводяться аргументи, чому доречно вживати поняття «культуральні дослідження» у контексті проведення наукових розвідок стосовно французької гуманітаристики, зокрема сучасного періоду її розвитку.

Ключові слова: «культуральні дослідження», гуманітаристика, історія культури, «критичний поворот», міждисциплінарність, соціальне знання.

Nosenok Bohdana, 1st year Ph.D. student, Faculty of Philosophy, Branch of Culturology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Cultural studies within the modern french humanitaristics

The purpose of the article is to outline a map of culture-based studies in the field of French humanitaristics. **The methodology** of the article is based on the application of interdisciplinary and multidisciplinary approaches to research in the field of culturology. Also, methodological developments in the field of “critical turn” and the achievements of the sociological circle and the interdisciplinary discussion club “Eranos” were applied. **The scientific novelty** of the article is to substantiate the appropriateness of the use of the concept of “culture-based studies” on the definition of processes that are unfolding within the framework of French humanitaristics and relate exclusively to theoretical formations in the context of social sciences. This concept to the field of Ukrainian culturology is introduced for the first time. Also, for the first time, the place and forms of culturology in French humanities were clarified. **Conclusions.** Working with a source base and methodology is one of the points that are compulsory on the way to the solution of the tasks, the main of which is the formation of the body of fundamental works for French history (including the history of culture) and historiography of the period since the 1975 year to the present day. On the basis of this building, there is the prospect of building an alternative national cultural history project addressed to the vector of the French historiographical, historical-anthropological, and cultural-related issues in the field of social knowledge. The article presents the arguments why it is appropriate to use the concept of “culture-based studies” in the context of conducting research in relation to French humanitaristics, in particular, the modern period of its development.

Key words: “culture-based studies”, humanitaristics, history of culture, “critical turn”, interdisciplinarity, social knowledge.

Актуальність теми дослідження. Українська історія культури як система культурологічного знання ґрунтується на напрацюваннях радянської культурологічної школи. Існує необхідність побудови вітчизняної моделі історії культури, яка буде враховувати принципи, з яких виходить західноєвропейська історія культури (англ. *cultural history*, франц. *histoire de la culture*, нім. *Kulturgeschichte*, нід. *cultural analysis*), а саме: міждисциплінарність; символічний та реконструктивний характер тлумачення актів минулого; розгортання «культурної історії» не лише як процесу, пов'язаного з полем «високої культури» ([18], термін Мірі Рубін), але як того, що здійснюється у полі економіки, політики, гендерної проблематики, релігії, соціології тощо. Французька гуманітаристика розвивається за іншим вектором, що тягне за собою й відмінність місця та форм культурології, на відміну від вектору розгортання логіки розвитку вітчизняної культурологічної науки. У зв'язку з цим, постає необхідність розмежування понять «культурні дослідження» та «культуральні дослідження», що передбачає звертання до міждисциплінарної та мультидисциплінарної методології.

Аналіз досліджень та публікацій. Окреслена проблематика характеризується відсутністю перекладів українською, англійською мовами більшості основоположних праць. Серед головних праць можна виокремити дослідження Е. Анхейма [11], присвячені дискусії про приналежність історіографії до форм інтелектуальної історії; Ж.-М. Дюфаї [13], увага якого зосереджена на проблематиці історії модерної інтернаціональної історіографії та її основних тенденцій за 1970–1984 рр., у тому числі течії «критичного повороту»; Ж. Дюрана [14], котрий розробляв широке коло питань у галузі антропології; Ж. Ревеля, що концентрував науковий інтерес на проблемі зв'язку історії та соціального знання; М. Рубін, яка займається дослідженням культурної/культуральної історії (що є предметом праць також П. Бьорка [1]). Ці роботи є майже невідомими для українських дослідників, частково через питання мовного бар'єру, тому можна констатувати відсутність розробленості цієї джерельної бази. У перекладі можна ознайомитися з роботами Ж.-К. Шмітта – вчителя сучасного історика О. Воскобойнікова [3], Ж. Дюбі [4], Л. Зашкільняка [5], О. Іващини [6], Б. Могильницького [7], І. Оллабарі [8], а також деякими працями Ж. Ревеля [9]. Ці матеріали вже частково увійшли до поля

вітчизняної культурологічної науки. На території СНД важливого значення набули роботи Н. Трубнікової [10], які стосуються вивчення інституційних основ, традицій та новацій французької школи «Анналів».

Мета статті. Окреслення карти та специфіки культуральних досліджень у полі сучасної французької гуманітаристики.

Виклад основного матеріалу. Історики та теоретики культури у розумінні західноєвропейських науковців досліджують не саме явище, яке вже вивчено іншими спеціалістами (наприклад, істориками), а способи, механізми та моделі, за допомогою яких це явище було розповсюджене, інтерпретоване та застосоване у відповідних практиках. На думку О. Іващини, «теорія як самобачення культури [але можна доповнити цю думку подібним твердженням і стосовно історії культури] не може не бути проблематичною, як і сама культура» [6, 30]. Гуманітаристика постає як діяльнісний простір суб'єктивності. Це поле виходить з настанов системності, діалогічності, можливості застосування герменевтики. Таким чином, гуманітаристику можна визначити як організовану суб'єкт-орієнтовану систему й парадигму знань та практик, котра постійно розвивається. У 1970-х рр. відбувається перехід від «нової історії», яка сформувалася у надрах школи «Анналів», до нових ризомних тенденцій, що почали фокусуватися на дослідженні соціальних відносин та структур. Форпостом школи «Анналів» був журнал «Анналі», який продовжує існувати й донині. Початок цього процесу було закладено змінами підзаголовку журналу «Анналі»: у 1929–1938 рр. – «Анналі економічної та соціальної історії», з 1939 по 1941 рр. та у 1945 р. – «Анналі соціальної історії», у 1942–1944 рр. – «Збірки соціальної історії», 1946–1993 рр. – «Анналі. Економіка. Суспільство. Цивілізація» та з 1994 р. – «Анналі. Історія. Соціальні науки» («*Annales. Histoire, Sciences sociales*» (*Annales HSS*) [12]). Новий розвиток, зокрема, журнал отримав після 2000 р., коли його вченими секретарями стали Ж.-І. Гренє, Ж. Полоні-Сімар та А. Лільті. На сьогодні головним редактором журналу є Е. Анхейм, кавалер Ордену мистецтв та літератури [11]. Головування Е. Анхейма зумовило концентрацію інтересів дослідників даного напрямку на соціальній та культурній історії, а також на епістемології історії та історіографії. Е. Анхейм є очільником Вищої школи соціальних наук – французького науково-

дослідницького інституту, який був створений у 1975 р. Примітно, що цей рік дав початок ще одному відгалуженню школи «Анналів» – «Espaces Temps» [15], який став виразником так званого «критичного повороту» [16]. Цей «поворот» («critique tournant») виходить з критики історичної антропології, економічного сцієнтизму, втрати уваги до людини, ментальності як неопераціонального поняття, а також наголошує на існуванні проблеми реїфікації, тобто уречевлення, гіпостазування ідей, понять та дослідницьких категорій. Чільне місце «Espaces Temps» відводить питанню інтердисциплінарності, наголошуючи на його парадоксальності. На практиці це супроводжується багатьма теоретичними та практичними труднощами. Це попереднє спостереження щодо проблемності інтердисциплінарності навіть призвело до того, що 12 червня 2015 р. в університеті Paris Ouest-Nanterre La Défense було організовано навчальний «День мультидисциплінарної практики» («Pratiques du pluridisciplinaire»). Важливим тут виступає розмежування понять «культурний» та «культуральний», яке відзначає актуальність міждисциплінарного підходу, адже термін «культуральний» приходить до сфери французької гуманітаристики з поля мікробіологічних та медичних досліджень (англ. *culture-based*, франц. *de culture*), позначаючи виключно теоретичний та методологічний аспект аналізу осмислення уявлень про культуру, що закріпилися у вигляді концепцій. Поряд із «критичним поворотом», відтак, постає «культуральний поворот», котрий можна охарактеризувати як збірне, складне поняття, яке краще передає зміст того, що закріпилося у літературі під назвою «cultural studies», ніж альтернативні варіанти перекладу, як от «культурологічні» або ж «культурні дослідження». Це поняття одночасно вказує на двозначність та невизначеність статусу культурології у французькій гуманітарній традиції. «Культуральні дослідження» як такі виникають у рамках західної гуманітаристики ще наприкінці XIX ст. у вигляді неокантіанського обґрунтування соціо-гуманітарної науки. Подальший розвиток «культуральних досліджень» пов'язаний з переосмисленням цих ідей у лоні неомарксистської реінтерпретації поняття «культура». «Базисну значимість» культури, зокрема, продемонстрували у своїх працях А. Грамші та Л. Альтюссер, а також представники Бірмінгемського центру культуральних

досліджень (Р. Уільямс, Ст. Холл). Культура була визнана іманентною щодо усіх соціальних процесів. Між тим, цими дослідниками також підкреслювалася небезпека розмивання «культуральних досліджень» до безмежної та беззмістовної голої абстракції. Власне, культура мислиться текстурою соціального, а сам соціальний світ – не як люди, предмети чи дії, а швидше як сенси та значення, котрі їм приписуються. Відтак актуальність звернення до даної теми обґрунтовується необхідністю розмежування « нової історії », « нової культурної історії » (з 1980-тих рр.) та « критичного повороту » в історії культури, а також « методичної школи » (Ш. Сеньобо, Г. Моно, Ш.-В. Ланглуа) на основі вищенаведених позицій. Зокрема, журнал «Espaces Temps» представляє констеляцію цінностей, на яких базуються західноєвропейські дослідження, а саме: рефлексія та самопізнання, актуальність та нагальність проблематики, суворість експертизи, необхідність застосування культурної експертизи, багатоплановість обсягу роботи, відкритість, доступність та універсальність результатів досліджень. Серед нагальних питань, які, на думку представників *les Études culturelles* та «*théorie française*», що здійснила помітний вплив на область французького соціального знання, мають бути у центрі уваги сучасних досліджень, можна виокремити, зокрема, наступні: поняття ідеології, проблеми гегемонії та спротиву, а також питання ідентичності та процесу формування великих колективів. У теперішньому соціо-культурному житті Франція виходить на позицію законодавця нових тенденцій у сфері гуманітаристики взагалі та культурології зокрема. Варто підкреслити, що культурологія у Франції розглядається часто у контексті соціального знання (й навіть соціальних наук) [17]. Важливо, що культурологія (як комплекс наук про культуру в широкому сенсі цього поняття – *la Culturelogie, les Études culturelles, les Sciences de la culture*) у Франції входить до системи соціального знання (*les Sciences sociales* – букв. «соціальні науки»), тому виразником найбільш останніх віянь у даній галузі виступають саме такі ресурси, як журнали «Espaces Temps» та «Annales HSS». Варто підкреслити, що з виходом Великобританії з Європейського Союзу (Brexit) значення та вага Франції у ЄС підсилюється, тому впровадження у вітчизняну культурологію надбань французьких шкіл є актуальним у зв'язку з євроінтеграційними процесами в Україні. Якщо говорити про

топографію розвитку «культуральних досліджень» у рамках сучасної французької соціальної науки, то можна закартографувати наступні блоки: розвиток «культуральних досліджень» з опорою на міждисциплінарні розвідки на базі журналів-проектів; подальше поглиблення міждисциплінарної, мультидисциплінарної та трансдисциплінарної методології у полі гуманітаристики; розвиток соціальних наук за напрямками: «культура», «науки про суспільство», «історія», «релігієзнавство»; розгортання «культу-ральных досліджень» у рамках діяльності інтелектуальних дискусійних клубів (товариств).

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні доречності застосування поняття «культуральні дослідження» на означення процесів, що розгортаються у рамках французької гуманітаристики та пов'язуються виключно з теоретичними утвореннями у контексті соціальних наук. Дане поняття до поля української культурології вводиться вперше. Також вперше було здійснено уточнення місця та форм культурології у французькій гуманітаристичі.

Висновок. Виходячи з вищесказаного, робота з джерельною базою та методологією є одним із пунктів, що є обов'язковим до виконання на шляху до розв'язання поставлених задач, головною з яких є формування корпусу основоположних для французької історії (у тому числі й історії культури) та історіографії періоду з 1975 р. до сьогодення праць. На основі даного корпусу існує перспектива побудови альтернативного вітчизняного проекту історії культури, зверненого до вектору французької історіографічної, історико-антропологічної та культурологічної проблематики у полі соціального знання. У статті наводяться аргументи, чому доречно вживати поняття «культуральні дослідження» у контексті проведення наукових розвідок стосовно французької гуманітаристики, зокрема сучасного періоду її розвитку.

Література

1. Берк П. Что такое культуральная история? / Пер. с англ. И. Полонской; под науч. ред. А. Лазарева; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 240 с.
2. Вирильо П. Машина зрения / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2004. 140 с.

3. Воскобойников О. С. О своем учителе. Жан-Клод Шмитт: Четвертое поколение школы «Анналов» // Поколения ВШЭ. Ученики об учителях / М. М. Юдкевич, Ю. В. Иванова и др.; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 232 с. С. 113–117.
4. Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 года // Одиссей. Человек в истории. 1991. Культурно-антропологическая история сегодня. М.: Наука, 1991. С. 48–59.
5. Зашкільняк Л. Методологія історії: від давнини до сучасності. Львів: Львівський національний університет імені І. Франка, 1999. 228 с.
6. Івашина О. О. Загальна теорія культури. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 215 с.
7. Могильницкий Б. Г. История на переломе: некоторые тенденции развития современной исторической мысли // Междисциплинарный синтез в истории и социальные теории: теория, историография и практика конкретных исследований. М.: ИВИ РАН, 2004. С. 5–22.
8. Олабарри И. «Новая» новая история: структура большой длительности// Ойкумена. Альманах сравнительных исследований политических институтов, социально-экономических систем и цивилизаций. Выпуск 2. Харьков: Константа, 2004. С. 176–207.
9. Ревель Ж. Микроисторический анализ и конструирование социального. URL: http://krotov.info/libr_min/17_r/ev/vel.html.
10. Трубникова Н. В. Французская историческая школа «Анналов». М.: Квадрига, 2016. 336 с.
11. Anheim É. L'historiographie est-elle une forme d'histoire intellectuelle? La controverse de 1934 entre Lucien Febvre et Henri Jassemin. Revue d'histoire moderne & contemporaine, 2012/5, № 59-4bis, 105–130. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2012-5-page-105.htm>.
12. Annales. Histoire, Sciences sociales (Annales HSS). Retrieved from <http://Annales.ehess.fr/>.
13. Dufays J.-M. L'histoire de l'historiographie moderne activités internationales et tendances recentes de la recherche (1970–1984). Retrieved from https://www.journalbelgianhistory.be/nl/system/files/article_pdf/BTNG-RBHC%2C%2015%2C%201984%2C%203-4%2C%20pp%20511-539.pdf.
14. Durand G. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. – Paris, Dunod, first edition, 1984. 536 p.
15. Espaces Temps. Revue indisciplinaire de sciences sociales. Retrieved from <https://www.espaces-temps.net>.
16. Histoire et sciences sociales un tournant critique? Annales ESC mars-avril 1988, №2, 291–293. Retrieved from https://www.persee.fr/doc/AsPDF/a_hess_0395-2649_1988_num_43_2_283489.pdf.

17. Revel J. Histoire et sciences sociales: les paradigmes des Annales. *Revue des Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 34^e année, 1979, №6, 1360–1376. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-101.htm>.

18. Rubin M. Cultural history I: what's in a name? Retrieved from http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/cultural_history.html.

References

1. Anheim, E. (2012). The historiography is the form of intellectual history? The controversy of 1934 between Lucien Febvre and Henri Jassemin. *Journal of Modern & Contemporary History*, 59-4bis, 105–130. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2012-5-page-105.htm> [In French].

2. Annales. History. Social Sciences (Annales HSS). Retrieved from <http://Annales.ehess.fr/> [In French].

3. Berk, P. (2015). What is the cultural history? Moscow: Izdatel'sky dom Vysshey shkoly ekonomiki [In Russian].

4. Duby, G. (1991). The development of historical research in France after 1950. *Odissey. Chelovek v istorii*. Moscow: Nauka, 48–59 [In French].

5. Dufays, J.-M. The history of modern historiography international activities and recent trends in research (1970–1984). Retrieved from https://www.journalbelgianhistory.be/nl/system/files/article_pdf/BTN-G-RBHC%2C%2015%2C%201984%2C%203-4%2C%20pp%20511-539.pdf [In French].

6. Durand, G. (1984). *Anthropological Structures of the "Imaginaire"*. Paris: Dunod [In French].

7. *Espaces Temps. Interdisciplinary Journal of Social Sciences*. Retrieved from <https://www.espacestems.net> [In French].

8. History and social sciences are the “critical turn”? *Annales ESC* March-April 1988, 2, 291–293. Retrieved from https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ahess_0395-2649_1988_num_43_2_283489.pdf [In French].

9. Ivashina, O. O. (2008). General theory of culture. Kyiv: Vydavnychy dim “Kyevo-Mogylyans'ka akademiya” [In Ukrainian].

10. Mogil'nitskiy, B. G. (2004). History on the fracture: some tendencies in the development of modern historical thought. *Mezhdistsiplinarnyy sintez v istorii i sotsial'nyye teorii: teoriya, istoriografiya i praktika konkretnykh issledovaniy*. Moscow: IVI RAN, 5–22 [In Russian].

11. Olabarri, I. (2004). “New” new story: a structure of great duration. *Oykumena. Al'manakh sravnitel'nykh issledovaniy politicheskikh institutov, sotsial'no-ekonomicheskikh sistem i tsivilizatsiy*. Khar'kov: Konstanta, 2, 176–207 [In Russian].

12. Revel, J. (1979). History and social sciences: the paradigms of the Annales. Review of the Annales. *Economies, societies, civilizations*. 34th year, 6, 1360–1376. Retrieved from <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-101.htm> [In French].

13. Revel, J. Microhistorical analysis and construction of social. Retrieved from http://krotov.info/libr_min/17_r/ev/vel.html [In French].

14. Rubin, M. Cultural history I: what's in a name? Retrieved from http://www.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/cultural_history.html [In English].

15. Trubnikova, N. V. (2016). *French Historical Annales School*. Moscow: Kvadriga [In Russian].

16. Virilio, P. (2004). *The Vision Machine*. Sankt-Peterburg: Nauka [In Russian].

17. Voskoboynikov, O. S. (2013). About my teacher. Jean-Claude Schmitt: The fourth generation of the Annales School. Moscow: Izdatel'sky dom Vysshey shkoly ekonomiki [In Russian].

18. Zashkil'nyak, L. (1999). Methodology of history: from antiquity to nowadays. L'viv: L'vivs'kyy natsional'nyy universytet imeni I. Franka [In Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2020
Отримано після доопрацювання 05.10.2020
Прийнято до друку 12.10.2020*

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 78.01:371.132

Цитування:

Татаренко М. Г., Косінова О. М., Ланчак Я. М. Історико-теоретичні підходи до естетичного розвитку студентської молоді. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 81-86.

Tatarenko M., Kosinova O., Lanchak Ya. Historical and Theoretical Approaches to Aesthetic Development of High School Students. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 81-86 [in Ukrainian].

Татаренко Марина Геннадіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент
завідувачка кафедри режисури та
майстерності актора Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>
marina-lada-2012@ukr.net

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
режисури та майстерності актора Київського
національного університету культури і
мистецтв, Заслужена артистка України
<https://orcid.org/0000-0002-2569-8762>
kosinova@meta.ua

Ланчак Ярослав Миколайович,
асистент кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-9282-8988>

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Мета статті – дослідження проблеми естетичного виховання студентської молоді. **Методологія** дослідження передбачає комплексний підхід із застосуванням аналітичного, системного методів, компаративного, що дозволяє зрозуміти, що естетичне виховання творчої молоді потребує змістовного наповнення, створення оптимальних умов для естетичного виховання студентів творчих спеціальностей. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що охарактеризовано естетичне виховання, яке спрямоване на розвиток творчих здібностей, передбачає вивчення історичного підходу до данної проблеми. Визначено, що дія сили краси активно використовувалась для зміцнення морального духу молоді на різних етапах історії цивілізації та країни. Вивчення, наприклад, естетичного ідеалу Давньої Греції, який незмінно пов'язаний з поняттям громадянина, виявляє природним незмінне прагнення молоді людини до самовдосконалення, естетичної насолоди красою природи, мистецтвом. **Висновки.** Отже, історія естетичного виховання свідчить про наявність різноманітних підходів до його організації і проведення. В мистецьких ЗВО, які успадкували багатовіковий досвід формування естетичної майбутніх фахівців, вперше в історії спостерігається усвідомлене використання визначених засобів, методів, прийомів і форм естетичного виховання в педагогічному процесі. До нашого часу у вітчизняній педагогіці склалися теоретичні основи і методика естетичного виховання творчої молоді. Без естетичного виховання нині не може бути сформована творча особистість всебічно і гармонійно розвинутого спеціаліста.

Ключові слова: естетичний ідеал, творча діяльність, естетичні знання, світовий досвід, засоби естетичного виховання.

Tatarenko Maryna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor Head of the Department of Directing and Actor Skills, Kyiv National University of Culture and Arts; **Kosinova Olena**, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor; **Lanchak Yaroslav**, Assistant of the Department of Directing and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts

Historical and Theoretical Approaches to Aesthetic Development of High School Students

The purpose of the article is to study the problem of aesthetic education of student youth. **The research methodology** provides a comprehensive approach using analytical, systematic methods, comparative, which allows us to understand that the

©Татаренко М. Г., 2020

©Косінова О. М., 2020

©Ланчак Я. М., 2020

aesthetic education of creative youth requires meaningful content, creating optimal conditions for aesthetic education of students of creative specialties. **The scientific novelty** of the work is that it characterizes the aesthetic education, which is aimed at the development of creative abilities, involves the study of a historical approach to this problem. It is determined that the action of the power of beauty was actively used to strengthen the morale of young people at different stages of the history of civilization and the country. The study, for example, of the aesthetic ideal of ancient Greece, which is invariably associated with the concept of citizen, reveals the natural constant desire of young people for self-improvement, aesthetic enjoyment of the beauty of nature, art. **Conclusions.** Thus, the history of aesthetic education indicates the existence of various approaches to its organization and conduct. For the first time in history, the conscious use of certain means, methods, techniques and forms of aesthetic education in the pedagogical process is observed in artistic free economic zones, which have inherited centuries-old experience of forming future aesthetic specialists. To our time in domestic pedagogy the theoretical bases and a technique of aesthetic education of creative youth have developed. Without aesthetic education, a creative personality of a comprehensive and harmoniously developed specialist cannot be formed today.

Key words: aesthetic ideal, creative activity, aesthetic knowledge, world experience, means of aesthetic education.

Актуальність теми дослідження. Дія сили краси, як стверджують вчені-історики, археологи, етнографи, вперше виявляється тоді, коли первісна людина, здобуваючи тяжкою працею право на існування, відчула себе творцем, що не лише сприймає світ, а й перетворює його. Творча праця, втілена в її плодах - важливе джерело естетичних цінностей як на світанку людського суспільства, так і протягом усієї його історії. Саме у творчій праці людина засвоїла й такі природні закономірності, як співмірність, ритм, симетрія, доцільність тощо. Естетичне переживання пов'язане з сприйняттям природних закономірностей і зумовлене засвоєнням цих закономірностей у людській практиці.

Міфи про боротьбу світла і темряви, які існували серед багатьох стародавніх народів, дійшли до наших днів: слов'янські Білобог і Чернобог - це уособлення позитивного і негативного полюсів. "Боротьба ж ця тече явно і соутворює живоття наше" [6], - стверджується в одній із найдавніших пам'яток язичницької культури наших предків "Велесовій Книзі".

Аналіз досліджень і публікацій. Означеній проблематиці присвятили свої праці О. Марущак, Л. Михайлова, Л. Петько, Я. Славська, С. Сургай, Г. Шевченко та ін.

Мета статті - дослідження проблеми естетичного виховання студентської молоді.

Виклад основного матеріалу. Матеріали археологічних розкопок Кирилівської і Мезенської стоянок первісної людини, де були знайдені знаряддя праці і твори найстародавнішого образотворчого мистецтва, а також колекції знахідок в селищах трипільської культури (4-3 тис. до н.е.), скіфських і слов'янських племен свідчать про перші спроби і успіхи в естетичному освоєнні дійсності людиною на території України.

Історія естетичного виховання розпочинається тоді, коли старше покоління вперше передало набутий естетичний досвід молодому

поколінню. Подібно тому, як в історії естетики виділяють різноманітні форми категоріального синтезу, що виступають як аналогії діалектики внутрішнього й зовнішнього в естетичному феномені та розкривають характер естетичного в предметі, історія естетичного виховання включає багато підходів.

У Давній Греції був накопичений багатий досвід організації естетичного виховання. На зміст виховання усіх громадян активно впливало вчення таких видатних філософів та громадських діячів, як Аристотель, Піфагор, Платон, Сократ та ін. Вони обґрунтували нетотожність понять "чуттєвий" і "естетичний". Вважалося, що до естетичних можна відносити не всі відчуття, сприйняття і уявлення, а лише вищі з них. Основні типи естетичних ставлень людини до дійсності було висловлено у таких категоріях естетики, як прекрасне та потворне, піднесене та низьке, героїчне, трагічне, комічне тощо. Такі категорії естетики, як прекрасне, гармонія, краса тлумачилися як моральні і правові.

Піфагор був переконаний, що головні закони життя космосу - краса, гармонія, добро [6]. Він викладав своїм учням три головних предмети: математику, музику і вчення про переселення душ, які складали єдину науку про космічну гармонію. Музика вшановувалась як голос космічної гармонії. На думку філософа, гармонічна мелодія, як небесна посланниця, долає тілесні недуги і збуджує в душі лагідні почуття. Це знаходило підтвердження і в способі життя самого Піфагора. Свої заняття вдома він починав зранку, заспокоївши душу грою на лірі в супроводі старовинних пісень давньокритського поета й музиканта Фолета. То були гімни на честь Бога Аполлона. Співав він також і вірші Гомера, вважаючи, що його поезії заспокоюють душу; іноді й танцював, бо вправні й красиві рухи на користь тілу. Прогулянки великий грек полюблив не з багатьма, а вдвох чи втроєх, там, де найгарніше. Друзів любив безмежно. Це він

мовив, що у друзів все спільне і що друг - це друге "Я". Коли друзі були бадьорими, Піфагор вів з ними тривалі бесіди; коли ж занеджували, він зцілював їх; коли вони були кволі душею, він утішав усіх порадами й музикою. В очах усіх Піфагор був величавим і благородним, а краса і привабливість були у нього і в думці, і в поведінці, в усьому. Таким він був увесь свій вік, до 90 років.

Сократ став одним із перших мислителів Давньої Греції, які виявили органічний зв'язок естетичного і етичного. Його ідеал - людина, прекрасна духом і тілом. Ідеал "калокагатії", тобто єдності фізичної і духовної краси, є головним ідеалом поліської класики, де головні поняття - прекрасний і добрий. Калокатія утвердилася і в філософських концепціях учнів Сократа - Ксенофонта і Платона.

Платон розглядав калокатію як пропорційність інтелектуальних, естетичних і фізичних сил людини. Він підкреслював виховну роль мистецтва, "так як ритм і гармонія понад усе проникають в щире серце і міцніше захоплюють його, надаючи благообразності і роблять його пристойнішим, якщо виховання поставлено правильно» [14]. Аристотель забезпечив найвищий розвиток ідеї калокатії. Мислитель констатував: оскільки прекрасне завжди в нерухомості, а благо в діяльності, тому добре і прекрасне - це не одне й теж. Аристотель визначив три основні завдання мистецтва: брати участь в естетичному вихованні; бути засобом відновлення сил після напруженої праці і під час дозвілля; сприяти відновленню душевного спокою.

У Давній Греції виявлялося природним незмінне прагнення громадян до самовдосконалення, естетичної насолоди красою природи, людини та мистецтва. Перші у світі театральні вистави-трагедії з'явилися в Афінах у 6 ст. до н.е. Вони виконувались під відкритим небом, в амфітеатрі. Актори мали розкішне довге вбрання, закривали обличчя яскравими масками. Від цього вони здавалися величними, піднесеними створіннями. Крім того, самі громадяни, а їх було кілька десятків тисяч, брали участь у хорі, і вистави були всенародним святом.

У трагедіях давні греки втілювали естетичну природу театального мистецтва в категорії "катарсис". "Катарсис" або "очищення", про який навчав антична естетика, не є щось тільки естетичне; він стосується і моралі, і інтелекту, і психології, тобто усієї людини в цілому» [4].

Комедія з'явилася від запальних вуличних жартів. Комічні актори мали можливість

висміювати будь-кого: глядачів, міську владу і навіть Богів; використання комічного активно впливало на естетичний розвиток греків. Оскільки було безсумнівним, що театр виховує благородні почуття і естетичну поведінку, міська влада надавала усім бажаючим, насамперед бідноті, з міської скарбниці кошти для відвідування театральних вистав.

У процесі естетичного виховання громадян активно використовувались також такі засоби, як праця, побут, природа. Праці відводилося 6 годин; час дозвілля був спрямований на самовдосконалення, спілкування з людьми, на отримання насолоди від краси природи. Спортивні заняття і прогулянки проводилися в красивих зелених парках. На дружніх бенкетах головне задоволення греки отримували не стільки від їжі й пиття, скільки від застольної бесіди про мистецтво, філософію, державні справи. Коли в I ст. н.е. Апостол Павло з'явився в Європі першим проповідником християнства, міські власті всюди гнали його. Лише в Афінах влада запросила мандрівника публічно висловити своє вчення. Апостол Павло мав успіх серед усіх верств афінян, які замовили в столиці Єгипту місті Александрії переклад старозавітної Біблії на грецьку мову. Так християнство розпочало свій триумф у Європі. Через декілька століть з грецької мови була перекладена і Руська Біблія [15].

Для виховання чоловіків Давньої Греції було характерним гармонійне поєднання естетичного, фізичного та інших видів виховання. Досвід спартанського виховання, як і афінського, свідчить про це. Спартанське виховання традиційно сприймається недостатньо гуманним, навіть жорстоким і бездушно сухим. Спостереження Плутарха, які викладені в "Життєписі Лікурґа", змінюють звичне уявлення. Він свідчить, що спартанські хлопчики з 7 років активно оволодівали як військовою справою і грамотою, так і співом. Музиці і співу вони навчалися так саме ретельно, як чіткості і краси мови, спортивним вправам. Слова їх були простими, предмет - величним, повчальним і серйозним. Спартанський хоровий спів набув великого розголосу. "Взагалі, якщо хтось поміркує над творами лаконських поетів... і відновить в пам'яті походні ритми мелодій для флейти і хорових пісень, під звуки яких спартанці злагодженим маршем прямували на ворога, той... визнає, що Терпандр і Піндар, автори хорових пісень, мали рацію, відшукуючи зв'язок між мужністю і музикою» [14].

Досвід афінян у проведенні естетичного виховання мав величезний як безпосередній, так і

опосередкований – через Візантію – вплив на педагогічну практику Київської Русі. Історія Київської Русі, на думку професора В. О. Ключевського, починається з VI ст. н.е., тобто з того періоду, коли племена східних слов'ян після утворення військового союзу пішли проти Східної Римської імперії. Після об'єднання вони створили досить велику державу – Київську Русь.

Для естетичної думки і практики виховання Київської Русі було характерно традиційно чітке визначення Батьківщини як естетичного ідеалу. В естетичних поглядах видатних мислителів руського середньовіччя К. Туровського, митрополита Іларіона звучить мотив: прекрасне – це Батьківщина. Естетичний ідеал Давньої Русі часто ототожнювали з подвигом в ім'я народу і Батьківщини. “Слово о полку Ігоревім”, “Повість минулих літ” показують уявлення давніх русичів про красу (природну, духовну, художню), про піднесення, про мистецтво. Книги шанувались як головні носії духовних цінностей. Естетична культура Київської Русі IX ст. н.е. зумовила вибір християнської віри. “Князь Володимир в багатьох дослідженнях про переваги різних вір відважився, нарешті, залишити метушливе ідолопоклонство і з усім народом усиновитися грецькою церквою» [6]. Вважалося, що ритуали, облачення, храми саме грецької церкви виявилися особливо привабливими порівняно з іншими західними і східними вірами. Обряд хрещення був прийнятий Володимиром, вельможами і дружиною в місті Херсонес; в 988 р. християнство було проголошено державною релігією на Русі. Почалася нова важлива епоха в історії вітчизняної педагогіки.

Володимир Великий започаткував нову важливу епоху в історії вітчизняної педагогіки. Він налагодив стосунки з візантійськими імператорами, запросив для поширення і утвердження віри багато духовенства і вчителів, отримав ікони і книги. Візантійська художньо-естетична спадщина засвоювалось на основі східнослов'янського світосприйняття. Близько тисячного року були відряджені до Риму, Персії, Палестини та Єгипту спостерігачі для опису земель, наук, моралі і тамошніх правлінь – так далеко вже сягала благонаміреність Володимира Великого для добробуту своїх підданих» [12].

Піклування про освіту дружинників з часу введення християнства взяли на себе держава і церква. За князювання Володимира Святославовича в Києві вже існує державна школа, в якій навчалися і “постигали учение книжное» [15], тобто основ наук і християнського

закону, діти дружинників, князівської адміністрації, бояр. Завданням освіти було виростити з них освічених людей і державних діячів. Вивчалися і іноземні мови; князь Всеволод, “дома сидя”, знав п'ять мов, в том ведь честь от людей из иных земель» [11].

Ярослав Мудрий, дбаючи про поширення освіти і виховання, велів відкрити нові навчальні заклади, перекласти багато духовних грецьких книг на слов'янську мову для загального користування; то були азбуковники, тлумачення Псалтирю, Євангелії, Апостолу тощо. Виховання юнацтва доручено освіченим ченцям і священникам, які впроваджували вітчизняний досвід загального і морально-естетичного виховання з урахуванням грецьких і візантійських традицій. У цей час було споруджено видатну архітектурну будову – монументальний, прикрашений мозаїками та фресками Софійський собор, який відігравав дуже важливу роль в естетичному вихованні воїнів.

У XII ст. в естетичній свідомості значне місце посідає моральна чистота. “Повчання” Володимира Мономаха закликає дбати про рідну землю і її мешканців, оберігати єдність Русі, безкорисливо служити їй, ретельно виконувати етичні норми і християнські заповіді – тобто бути справжнім громадянином, з чистою і високою душею [15]. М. Ф. Берлинський стверджує, що “відтоді навчання і чемність у Києві процвітали» [15], що відрізняло велике місто від інших і тривало до татарської навали.

Важливим засобом естетичного виховання, поряд з історичною писемністю і архітектурою, була агіографічна, філософсько-публіцистична і художня література. Її природне підґрунтя – усна народна творчість: епічні і ліричні пісні, перекази, легенди і заклинання.

Значне місце у вихованні посідала музика. Вона була поруч з людиною від її народження і до кінця життя. На Русі набули великого поширення обрядові пісні, гусярські розспіви, скомороші ігри, танці. Про розвиток музично-театрального мистецтва Русі розповідають Печерський патерик, фрески Софії Київської, срібні чаші 12 ст. із Чернігова та ін.

Означені підходи до естетичного виховання населення Київської Русі значною мірою сприяли становленню Київської Русі як найбільш могутньої і впливової держави раннього Середньовіччя.

Розвиток української козаччини збігся у часі із західноєвропейським Відродженням, яке стало добою розвитку основних ідеалів гуманізму і краси людини. Особистість була поставлена в центрі культури. В творах

мислителів Відродження Данте Аліґ'єрі, Лоренцо Валла, Леонардо да Вінчі ідеальною нормою краси проголошується сама людина, гармонія її почуттів, пізнавальних здібностей, краса її тіла. Найбільш яскраво естетична думка Відродження втілена в творах Тиціана, Рафаеля, Леонардо да Вінчі та інших видатних художників того часу.

Педагогічний вплив на козаків розпочинався вже на етапі їх відбору до війська. Д. Яворницький писав, що для цього треба було відповідати п'яти вимогам: "бути вільним, не мати сім'ї, тобто бути самотнім, знати українську мову, бути православним і пройти на Запоріжжі вишкіл військової справи не менше семи років" [6]. Основним засобом естетичного виховання козаків були саме служба, традиції товариства та виборів курінних отаманів, військові клейноди та форма одягу. Релігійні обряди органічно поєднувались з ґрунтовною освітою козаків. В вихованні активно використовувались музика і музична творчість. Художня музична творчість козаків досягла високого рівня.

Церкви і монастирі задовольняли духовні потреби козаків і були осередками освіти і виховання. При всіх церквах Запоріжжя працювали школи. Вчилися як діти, так і дорослі запорожці; значна частина козаків була письменна. Навчально-виховний процес проводився ієромонахами з різних місць та Києво-Печерської Лаври, яка тоді була крупним центром просвітницької і виховної діяльності. У роботі використовувались гарно оздоблені книжки. Їх видавала заснована в 1615 році Єлисей Плетенецьким лаврська друкарня. Старшина Війська Запорізького, гетьмани і полковники прагнули унаочнити свою велич засобами монументальної архітектури, багато зробили для утвердження життєрадісного стилю українського бароко у вітчизняному мистецтві, що сприяло поліпшенню умов естетичного виховання козаків.

Запорозькі козаки зробили цінний внесок у різні сфери культури України. Ними було створено видатні твори художнього слова, зокрема пісні і думи. Багато дум було присвячено тяжкій долі невільників, що страждали на чужині. Ці твори виховували любов до Батьківщини і народу, а також почуття неприязні до поневолювачів, зокрема до турецько-татарських завойовників. Цикли дум "Маруся Богуславка", "Самійло Кішка" та інші за тематикою пройняті визвольними настроями - лицарство і героїка, побратимство і вірність

православній церкві. Визволення невільників зображується як найблагородніший подвиг.

Мислителі епохи Просвітництва висловили надію на гармонізацію суспільства через освіту людей і поєднали розуміння прекрасного з поняттями "дійсність" і "соціальне середовище". Французькі вчені намагались поєднати естетичні, моральні і суспільні сторони основних ідеалів свого часу. Д. Дідро писав: "Як може інструмент дати справжню гармонію, якщо він розладжений?" [3]. Ж. Руссо був впевнений, що ідеал прекрасного може бути досягнутим не в суспільстві, а лише в лоні природи. Головна думка естетичної концепції Г. Лессінґа в тому, що поняття краси не обмежується лише якістю, а включає і дії, і навіть думки. Він писав, що "краса володіє спільними правилами, які стосуються різних речей: не тільки форм, а й дій та ідей" [16].

В естетичних поглядах І. Канта розвивається проблема естетичного виховання. Він підкреслював особливу роль мистецтва у вихованні людини. На його думку, мистецтво через зм'якшення природного егоїзму людини спроможне наблизити його до гармонійного стану. З естетикою І. Канта пов'язаний естетичний світогляд Ф. Шіллера. Він писав, що мистецтво формує такий естетичний смак, який може впливати на моральність поведінки. Відтак у німецькій класичній філософії мистецтву відводиться головна роль у процесі формування естетичної культури особистості.

Отже, історія естетичного виховання свідчить про наявність різноманітних підходів до його організації і проведення. В мистецьких ВЗО, які успадкували багатовіковий досвід формування естетичної майбутніх фахівців, вперше в історії спостерігається усвідомлене використання визначених засобів, методів, прийомів і форм естетичного виховання в педагогічному процесі. До нашого часу у вітчизняній педагогіці склалися теоретичні основи і методика естетичного виховання творчої молоді. Без естетичного виховання нині не може бути сформована творча особистість всебічно і гармонійно розвиненого спеціаліста.

Естетичне виховання студентів ВМЗО є цілеспрямованим і плановим процесом формування естетичних понять, смаків та ідеалів, ставлення до професії митця, до природи і мистецтва, до суспільства і побуту, до спілкування і взаємовідносин за законами краси та емоційно-чуттєвої чуйності на прекрасне і бридке. Майбутній митець має бачити красиве, підвищене, героїчне, прекрасне у житті і праці, вміти зберігати і творити його. Означений процес

передбачає набуття студентами естетичних знань і формування в них відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь.

Література

1. Берлінський М.Ф. Історія міста Києва. К.: Наукова думка, 1991. 315 с.
2. Відродження і розвиток культури України: проблеми історії, теорії і практики // Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції. К.: Друкар, 2003. 170 с.
3. Гаргай В.Б. Повышение квалификации учителей в США: социально-психологический подход. Педагогика. 2002. №7-8. С.102-109.
4. Гласс Дж. Статистические методы в педагогике и психологии / Гласс Дж., Стэнли Дж. ; пер. с англ. М.: Прогресс, 1996. 495 с.
5. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати. Товариш. 1997. №25. С.3.
6. Грушевський М.С. Історія України-Русі: В 11 т. К.: Наукова думка, 1994. Т.1. До початку XI віка. 684 с. Т.7: Історія української козаччини. С. 190.
7. Джон Д.Х. Сполучені Штати Америки. Спостерігач. 2005. №5. С. 11-19.
8. Кавказской пленнице нынче не весело: Н.Варлей о кино, о жизни, о себе. Правда. 1997. 4.07. С.6.
9. Карнеги Д. Как завоевать друзей и оказывать влияние на людей / пер. с англ. Минск: Беларусь, 1990. 215 с.
10. Косів М. Про духовне плебейство і не тільки. Культура і життя. 1995. №27.
11. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии пер. с нем. М.: Худож. лит-ра, 1957. С.83.
12. Личности в мире искусства: В.Заклунная. Товариш. 1997. №13. С.4.
13. Луначарский А.В. Собрание сочинений. Литературоведение. Критика. Эстетика: В 8 т. М.: Художественная литература, 1963-1967. Т.7. Эстетика. Литературная критика. Статьи, доклады. 734 с.
14. Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
15. Русанівський В. М. Культура українського народу. К.: Либідь, 1994. С. 24-41.
16. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании. СПб., 1911. 242 с.

References

1. Berlynskyi M.F. (1991). Istoriia mista Kyieva. K.: Naukova dumka [in Ukraine].
2. Vidrozhennia i rozvytok kultury Ukrainy: problemy istorii, teorii i praktyky (2003) Tezy dopovidei Vseukrainskoi naukovoï konferentsii. K.: Drukar, [in Ukraine].
3. Gargai V.B. (2002). Povyshenie kvalifikatsii uchitelei v SSHA: sotsial'no-psikhologicheskii podkhod. Pedagogika, 7-8, 102-109 [in Russian].
4. Glass Dzh. (1996). Statisticheskie metody v pedagogike i psikhologii / Glass Dzh., Stenli Dzh. M.: Progress [in Russian].
5. Honcharenko S. (1997). Ne ruynuvaty, a reformuvaty. Tovarysh, 25, 3 [in Ukraine].
6. Hrushevskiy M.S. (1994). Istoriia Ukrainy-Rusi: V 11 t. K.: Naukova dumka, T.1. Do pochatku XI vika. 684 s. T.7: Istoriia ukrainskoi kozachchyny. [in Ukraine].
7. Dzhon D.Kh. (2005). Spolucheni Shtaty Ameriky / D.Kh. Dzhon // Sposterihach. 5, 11-19 [in Ukraine].
8. Kavkazskoi plenitse nynche ne veselo: N.Varlei o kino, o zhizni, o sebe. Pravda. 1997. 4.07. S.6 [in Russian].
9. Karnegi D. (1990). Kak zavoevat' druzei i okazyvat' vliianie na liudei D. Karnegi ; per. s angl. Minsk: Belarus [in Belarus].
10. Kosiv M. (1995). Pro dukhovne plebeistvo i ne tilky. Kultura i zhyttia. № 27 [in Ukraine].
11. Lessing G.E. (1957). Laokoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii. M.: Khudozh. lit-ra [in Russian].
12. Lichnosti v mire iskusstva: V.Zaklunnaia (1997). Tovarysh. №13. S.4.
13. Lunacharskii A.V. Sbranie sochinenii. Literaturovedenie. Kritika. Estetika: V 8 t. M.: Khudozhestvennaia literatura, 1963-1967. T. 7. Estetika. Literaturnaia kritika. Stat'i, doklady [in Russian].
14. Liubimov L.D. (1981). Iskusstvo Drevnei Rusi. M.: Prosveshchenie – [in Russian].
15. Rusanivskiy V.M. (1994). Kultura ukrainskoho narodu. K.: Lybid, 24-41. [in Ukraine].
16. Russo Zh.-Zh (1911). Emil', ili o vospitanii. SPb [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 22.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 20.10.2020*

Цитування:

Матоліч І. Я. Особливості типології сучасної мистецтвознавчої періодики Києва: основні проблеми та тенденції розвитку (частина 2). *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 87-92.

Матоліч Ірина Яремівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну Університету Короля Данила.
<https://orcid.org/0000-0002-9728-7372>.
artnamur@ukr.net

Matolich I. (2020). Features of Typology of Kyiv's Modern Periodicals on Art Studies: Main Problems and Development Trends (part 2). *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 87-92 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ТИПОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ПЕРІОДИКИ КИЄВА: ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ (ЧАСТИНА 2)

Мета статті полягає у дослідженні особливостей типології та характеристиці окремих сучасних мистецтвознавчих періодичних видань Києва. **Методологія дослідження.** Відповідно до поставлених завдань у статті застосовуються загальнонаукові методи і засоби, що відповідають мистецтвознавчому й теоретико-культурному аналізу. Вирішення порушених питань здійснено з використанням пошуково-бібліографічного аналізу, що передбачає вивчення та систематизацію бібліотечних фондів та системного, за допомогою якого вдалося простежити особливості типології мистецтвознавчої періодики. **Наукова новизна** полягає у дослідженні та запропонованій системі типологізації мистецтвознавчої періодики (візуальне мистецтво) на прикладі сучасних видань Центральної України. **Висновки.** Результатом цієї праці стало намагання дослідити і зробити висновки щодо стану та тематичного наповнення мистецтвознавчої періодики (візуальне мистецтво) на прикладі сучасних видань Центральної України. Такі збірники є основним джерелом нової інформації про досягнення мистецтвознавчої науки, головним засобом, що прискорює засвоєння наукового прогресу. Для проведення якісно нових досліджень мистецтвознавчої періодики сьогодні необхідно сформулювати чітку систему її типологізації. Ми ж запропонували власну, більш повну систему типологізації сучасних мистецтвознавчих періодичних видань Києва й охарактеризували їх за типологічними ознаками, а саме за місцем видавництва і формою власності, тематикою, періодичністю, цільовим призначенням, об'ємом, тиражем тощо. Головними проблемами, які піднімаються на сторінках цих збірників, є теоретичні аспекти сучасного українського мистецтвознавства, історичні періоди, коли найбільш інтенсивно розвивалось мистецтво, переважно мистецтво українського зарубіжжя. Також висвітлюються невідомі сторінки мистецтва і культури України, розповідається про творчі персоналії, що сприяли популяризації української художньої культури в світі.

Ключові слова: періодичне видання, мистецтвознавство, типологізація, наукові статті, культурологія, проблеми мистецтвознавчої науки.

Matolich Iryna, candidate of art studies, associate professor of the Design Department, University named after King Danylo

Features of Typology of Kyiv's Modern Periodicals on Art Studies: Main Problems and Development Trends (part 2)

The purpose of the article is to study the features of typology and to characterize Kyiv's modern periodicals on art studies. **Methodology.** According to the set objectives, the general scientific methods and ways, corresponding to the art and theoretical cultural analyses, are used in the paper. The solution of the raised questions was carried out with the use of the search and bibliographic analysis, providing the study and systematization of the library collections and the systematic ones, which helped to observe the features of the typology of the art periodicals. **The scientific novelty** is to study and suggest a system of typology for the art periodicals (visual art) on the example of Central Ukraine's modern editions. **Conclusions.** The outcome of the paper was to research and make conclusions about the state and thematic content of the art periodicals (visual art) on the example of Central Ukraine's modern publications. Such collections are the main source of new information on the achievements of the art science, the main way of speeding the absorption of scientific progress. To carry out qualitatively new art researches it is necessary nowadays to form a clear system of typology. We have suggested our more complete system of the typology of Kyiv's modern art periodicals and characterized them by some typological features, namely by place of publishing and ownership, subject, periodicity,

purpose, volume, circulation, etc. The theoretical aspects of the Ukrainian contemporary art studies and the historical periods when art was developing the most, mainly Ukrainian art abroad, are the main problems raised on the pages of these publications. The unknown pages of the Ukrainian art and culture are also highlighted, and the creative personalities who contributed to the promotion of the Ukrainian art culture in the world are presented.

Key words: periodical, art studies, typology, scientific papers, science of culture, problems of the art science.

Актуальность темы исследования. Периодические издания выполняют важную функцию в нашем обществе. В частности, они углубляют эрудицию, формируют целостную мировоззренческую позицию, развивают аналитическое и художественно-образное мышление читателей, создают условия для развития личности и т. п. Сегодня названные издания не имеют четкой типологической модели. В контексте анализа современной искусствovedческой периодики открытым остается вопрос ее типологизации, ведь отсутствие единой универсальной методики и четких критериев определения типологической природы изданий замедляет процессы исследований медийного типа.

Анализ исследований и публикаций. Вопрос типологии современной искусствovedческой периодики является малоизученным. Едва ли не единственным, кто обращался к этой теме является Светлана Фиялко. В статье [17] исследовательница концентрируется на классификации искусствovedческих журналов, посвященных различным видам искусства. В частности, кроме изобразительного искусства, рассматривает журналы, приуроченные дизайну, архитектуре, театральному, музыкальному и киноискусству. Основное внимание автора обращено на интернет-журналы, меньше – на печатные. Что касается сведений о периодических изданиях – журналах, альманахах, научных сборниках, то материалов о них очень мало. Только имеем справку о годе основания, главном редакторе и тому подобное. О некоторых изданиях случаются небольшие статьи. В частности, об альманахе «Артания» [1, 7], «Изобразительное искусство» [6; 16], «Искусствovedение Украины» [19], «Народное творчество и этнография» [4; 5]. Однако, исследования, которое было бы специально посвященное особенностям типологии современной искусствovedческой периодики Киева (визуальное искусство), проведено не было.

Цель статьи заключается в исследовании особенностей классификации и характеристике современных искусствovedческих периодических изданий.

Изложение основного материала. Несколько художественных журналов выходят под

эгидой *художественных союзов*. Сюда относим издания Национального союза художников Украины – художественный альманах «Артания», журнал «Изобразительное искусство», Национального союза мастеров народного искусства Украины – «Народное искусство».

«Изобразительное искусство» – научно-популярное издание, освещающее современное состояние, историю и теорию украинского искусства. Основано в октябре 1934 г., выходит с 1935 г. За это время издание претерпело ряд трансформаций, меняя названия, объем, периодичность, творческие подходы. Начиналось оно со сравнительно небольшой 40-страничной тетради как издание Союза советских художников и скульпторов Украины под названием «Живопись и скульптура». В разные периоды журнал знакомил читателя с последними художественными и общественными событиями, вмещал теоретические статьи и иллюстрации, творческие портреты; с начала 1990-х гг. пишет о многих художниках из диаспоры. В годы независимости были сложные периоды, когда этот журнал формально существовал, но фактически не выходил. В журнале отслеживаются современные художественные процессы, вопросы теории и истории искусства. Выходят тематические издания, посвященные, например, Шевченкиане, украинской сценарии, монументальному искусству, скульптуре и т. п. Сегодня издание стремится сосредоточить внимание на критическом анализе тенденций современного арт-пространства [16, 5].

В целом издание является ныне одним из лучших. На своих страницах журнал смело поднимает проблемы украинского стиля, украинского национального содержания, украинской национальной формы. Он организовал среди ученых, педагогов, художников, критиков широкую дискуссию под лозунгом «Каким украинское искусство должно войти в мир?» и этим продолжил фундаментальные искусствovedческие разведки и студии своих предшественников В. и Д. Щербаківських, К. Широкого, О. Сластьона, И. Труша, Н. Голубца, Г. Павлуцкого, В. Кричевского, Н. Макаренко, В. Сичинского, А. Новаківського, С. Гордынского, Е. Маланюка, М. Бойчука и других. На страницах журнала – статьи об

известных художниках, а также о светочах украинского искусства – Т. Шевченко, С. Василькивском, П. Левченко, И. Репине, А. Сластьоне, Е. Кульчицкой, И. Курилесе, А. Новакивском, В. Кричевском, М. Сосенко – из старшего поколения, В. Курилике, П. Мегике, П. Андрусиве, Е. Михайливе, С. Гордынском, Г. Крукe, А. Перейме, А. Ментухе – из украинского зарубежья, М. Примаченко, И. Гончаре, В. Зарецком, А. Горской, О. Заливахе, И. Литовченко, А. Антонюке, В. Патьке, Л. Медвиде, И. Остафийчуке, И. Марчуке, Н. Малышко, Н. Стороженко и других – из поколения шестидесятников. Отдельные разведки посвящены школам одесского, харьковского, закарпатского, львовского, киевского современного изобразительного искусства и новым именам современных молодых художников. На страницах журнала публикуется обзор художественных событий в регионах Украины, отражены достижения национального художественного мышления современности [6, 163].

Главным редактором журнала является А. Федорук. Целенаправленно им избраны к рассмотрению произведения Т. Шевченко, А. Сластьона, Г. Нарбута, П. Левченко, М. Примаченко, В. Алтанца, поскольку такие произведения способствуют укреплению украинской государственности. В редакции журнала работают молодые авторы: О. Маричевская, О. Собкович, В. Петрашник. На страницах издания выкристаллизовываются идеологические постулаты и концепции.

Таким образом, классификация искусствоведческих журналов по месту издательства и форме собственности позволила разделить их на следующие основные типы: журналы, альманахи, сериальные издания и сборники научных трудов.

Журнал – это периодическое журнальное издание, содержащее статьи или рефераты по различным общественно-политическим, научным, производственным и др. вопросам, а также литературно-художественные произведения, имеющие постоянную рубрикацию, официально утвержденную в этом издании [12]: «Изобразительное искусство».

Альманах – как правило, неперIODический сборник календарно-справочного характера, содержащий сведения об исторических событиях, литературные новости, научные открытия, законодательные акты или произведения, объединенные по определенному признаку (тематическому, жанровому, территориальному и т.д.) [12]: периодические альманахи «Актуальные философские и культурологические проблемы

современности», «Артания», «Художественные горизонты».

Сериальное издание – это издание, которое выходит в течение определенного времени, имеет общее название, однотипное оформление, дату или нумерацию выпусков [12]: «Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Искусствоведение».

Сборники научных трудов – сборники материалов исследований, выполненных в научных учреждениях, учебных заведениях или обществах [12]: «Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры», «Культура и искусство в современном мире», «Искусствоведение Украины», «Искусствоведческие записки», «Вопросы культурологии», «Современное искусство», «Современные проблемы художественного образования в Украине», «Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании».

Классифицируя искусствоведческую периодику по тематическому наполнению, можем разделить ее на: *узкотематическую* – целиком посвященную искусствоведческим вопросам в области визуальных искусств: «Искусствоведение Украины», «Изобразительное искусство», «Современные проблемы художественного образования в Украине»; посвящающую лишь *один или два раздела искусствоведческой тематики*: «Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры», «Культура и Современность», «Проблемы современности: искусство, культура, педагогика»; *политематическую* – статьи на искусствоведческую тематику в области как визуальных искусств, так и музыкального, театрального и циркового искусств: «Вестник Киевского национального университета культуры и искусств».

По целевому назначению искусствоведческую периодику можем разделить на: *научные журналы*, посвященные научным исследованиям искусствоведов и являющиеся отражением достижений искусствоведения – теории, истории, методологии, критики: «Искусствоведение Украины», «Художественные горизонты», «Студии искусствоведческие»; *научно-методические издания*, предназначенные для любителей и развивающие навыки мастерства в определенной сфере художественного творчества: «Искусство и образование»; *научно-популярные журналы*, формирующие у читателей интерес к искусству, развивающие восприятие и понимание

произведений искусства: «Народное творчество и этнология», «Народное искусство».

По объему: «тонкие» – журналы, объем которых не превышает 100 страниц. Сюда относятся: «Народное искусство», «Изобразительное искусство». А также «толстые» (от 100 и более страниц): «Актуальные философские и культурологические проблемы современности», «Культурологическая мысль», «Художественные горизонты», «Студии искусствоведческие», «Современные проблемы художественного образования в Украине» и другие.

По периодичности можем выделить следующие группы: *ежемесячники* – «Вестник Национальной академии наук Украины»; *ежеквартальники* – «Артания», «Искусство и образование», «Изобразительное искусство», «Студии искусствоведческие»; журналы, *выходящие дважды в год* – «Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры», «Культура и Современность», «Культурологическая мысль», «Искусствоведческие записки», «Народное искусство», и *ежегодники* – «МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія», «Вопросы культурологии», «Современное искусство», «Современные проблемы художественного образования в Украине». Хотя иногда случается, что по разным причинам журналы не всегда выходят согласно задекларированному сроку.

Одним из требований МОН Украины к научным журналам является то, что тираж должен быть не менее 100 экземпляров. По тиражу искусствоведческую периодику можем классифицировать на следующие группы: *до 200 экземпляров*: «Культурологическая мысль», «Студии искусствоведческие», «Украинское искусствоведение»; *от 200 до 300 экземпляров*: «Актуальные проблемы истории, теории и практики художественной культуры», «Культура и искусство в современном мире», «Культура и Современность», «Искусствоведческие записки», «Народное творчество и этнология», «Вопросы культурологии».

В последнее время в связи с материальными трудностями издатели все чаще публикуют журналы только в электронной версии, как, например, выпуск XII научного сборника «Современные проблемы исследования, реставрации и сохранения культурного наследия» и другие.

Таким образом, наибольшее количество искусствоведческих периодических изданий выходит в Киеве по инициативе научных учреждений, высших учебных заведений, музеев

и всеукраинских художественных союзов. В целом такие сборники являются основным источником новой информации о достижениях искусствоведческой науки, главным средством, способствующим ускорению научного обмена. Благодаря им молодые, а также опытные ученые имеют возможность выступить со своими исследованиями в пользу собственной профессиональной деятельности.

Здесь освещаются результаты научно-исследовательской деятельности специалистов в области культуры и искусства, направленной на разработку научно-теоретических основ духовного развития Украины. Главные проблемы, которые затрагиваются на страницах этих сборников, – это теоретические аспекты современного украинского искусствоведения, исторические периоды, обозначенные интенсивным развитием искусства, искусство украинского зарубежья, неизвестные страницы искусства и культуры Украины, творческие персоналии, способствовавшие популяризации украинской художественной культуры в мире, и т. п. Поднимаются также проблемы сохранения культурного наследия и вопрос о возвращении памятников в Украину.

Выводы. Таким образом, имеем довольно значительное количество искусствоведческих периодических печатных и электронных изданий, что является необходимым элементом развития науки и средством осуществления коммуникации между учеными. Они выходят в свет с разной периодичностью, тематическим наполнением, объемом и тиражом.

Наиболее значительным фактором, формирующим типологическую структуру искусствоведческих журнальных изданий, является характер публикуемой информации. Именно «содержательное наполнение» определяет, какие стороны и события художественного процесса освещает журнал. Большинство из них объединяет художественную составляющую с другими смысловыми аспектами. Есть немало изданий, которые рассматривают общие общественные проблемы, вопросы теории и истории культуры, в определенной степени освещают вопросы искусства. В то же время журналу об искусстве, как и другим отраслевым изданиям, присущи информационные вкрапления из смежных предметно-тематических направлений: истории, археологии, этнологии, философии, психологии и др. Часто можно наблюдать сочетание материалов: публицистические тексты помещены рядом с культурологическими исследованиями и информацией о

художественных событиях. Ведущими темами являются аналитические статьи арт-критиков, в которых раскрывается их видение художественного процесса, мировые и отечественные художественные явления и события.

Стоит отметить, что количество научных журналов в Украине постепенно растет. Ведь каждое заведение стремится иметь собственное издание как с точки зрения коммерческой выгоды, так и по той причине, что в учреждении работают соискатели ученых степеней, а для защиты следует опубликовать определенное количество статей: ученые озабочены удовлетворением одних формальных требований (к профессиональному изданию) для удовлетворения других (необходимое для защиты количество публикаций). Таким образом, публикация возникает не тогда, когда есть что сообщить, а тогда, когда ученый реализует собственные амбиции. Публикация перестает быть одним из завершающих звеньев научной работы и средством коммуникации, превращаясь в способ получения звания, должности или большей платы.

Как видим, сегодня отечественные ученые и учреждения производят довольно большое количество искусствоведческих периодических научных изданий. По нашему мнению, украинская научная искусствоведческая периодика, чтобы стать действительно профессиональной, требует изменений на общегосударственном, академическом, образовательном и институтском уровнях. Одними из путей решения этой задачи могут быть стимулирование ученых к выходу на международную арену с достижениями в искусствоведческой сфере, привлечение научных достижений иностранных специалистов, в частности поощрения к зарубежным публикациям, активное использование иностранных языков в опубликованных статьях и предоставление организационной и финансовой поддержки со стороны государства и отдельных ведомств, научных учреждений.

Література

1. Альманах «Артанія». *Образотворче мистецтво*. 1999. № 3-4. С. 15.
2. Беломесяцев А. Б. Архітектура Києва кінця XIX – початку XX ст.: Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2012. № 8. С. 7-24.

3. Булавина Н. М. Мистецька критика в сучасних реаліях, або Голос позбавлених голосу. *Сучасне мистецтво*. 2008. № V. С. 175-181.
4. Василик С. М. «Народна творчість і етнографія» [Електронний ресурс]: URL: <http://nte.etnolog.org.ua/index.html>. Загол. з екрана (дата звернення: 04.05.2018).
5. Дем'ян Г. Часопис змістовний, мужній, патріотичний (До 75-річчя «Народної творчості та етнографії»). *Народна творчість і етнографія*. 2000. № 4. С. 3-7.
6. Криволапов М. Про роботу редакції журналу «Образотворче мистецтво» періоду 1970–1980-х. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2013. № 8. С. 161-168.
7. Маричевська А. В. Калиновим мостом. *Артанія*. 2005. № 7. С. 1.
8. Михайлова Р. Д. Особливості образотворення в історичному жанрі XI – XVIII ст. *Культура і мистецтво*. 2013. № 13. С. 272-276.
9. Овсійчук В. А. Іван Франк. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2008. № 5. С. 163-171.
10. Орлов В. Ф. Художня освіта: зміст, технології, менеджмент: монографія. Київ: ООО «ТОНАР», 2015. 224 с.
11. Павлюк С. П. Українська національна культура в контексті сучасних глобалізаційних процесів. *Вісник НАН України*. 2013. № 5. С. 62-65.
12. Періодичне видання [Електронний ресурс]: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F#Види_періодичних_видань. Загол. з екрана (дата звернення: 12.05.2019).
13. Сидоренко В. Д. Вступ. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2008. № 8. С. 6-8.
14. Сидоренко В. Д. Переднє слово. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2004. № 1. С. 4-6.
15. Скрипник Г. А. «Студії мистецтвознавчі. Слово головного редактора» [Електронний ресурс]: URL: <http://sm.etnolog.org.ua/index.html>. Загол. з екрана (дата звернення: 08.09.2015).
16. Степанишин Б. І. Читайте «Образотворче мистецтво». *Образотворче мистецтво*. 2002. № 3. С. 5.
17. Фіялка С. Б. Тематико-типологічна структура сучасних мистецтвознавчих журнальних видань. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2013. Т. 50. С. 110-118.
18. Часопис «Музейний провулок» [Електронний ресурс]: URL: <http://namu.kiev.ua/ua/about/publications/chronicle.html>. Загол. з екрана (дата звернення: 02.09.2019).
19. Чебикін А. В. «Мистецтвознавство України» – десятирічний досвід видання. *Мистецтвознавство України*. 2009. № 10. С. 5-6.
20. Чепелик О. В. Парадигма змін у мистецькому освітньому процесі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. № 5. С. 208-219.

21. Чернець В. Г. Особливості взаємодії естетики і мистецтвознавства. *Вісник ДАКККиМ*. 2001. № 4. С. 25-30.

References

1. Artania Almanac. (1999). *Obrazotvorche mystectvo*, 3-4, 15 [in Ukrainian].
2. Bjelomjesjacev, A. B. (2012). Architecture of Kyiv at the end of XIX - beginning of XX century: Theoretical and methodological preconditions and realities of architectural practice. *Suchasni problemy doslidzhennja, restavraciji ta zberezhennja kulturnoji spadshhyny*, 8, 7-24 [in Ukrainian].
3. Bulavina, N. M. (2008). Artistic critique in contemporary realities, or Voice devoid of voice. *Suchasne mystectvo*, 3-4, 175-181 [in Ukrainian].
4. Vasy'ly'k, S. M. (2014). «Folk Art and Ethnography». Retrieved from <http://nte.etnolog.org.ua/index.html> [in Ukrainian].
5. Dem'jan, Gh. (2000). Magazine content, courageous, patriotic (To the 75th anniversary of «Folk creativity and ethnography»). *Narodna tvorchistj i etnoghrafija*, 4, 3-7 [in Ukrainian].
6. Kryvolapov, M. (2013). About the work of the editorial board of the Fine Arts magazine of the 1970-1980s. *Suchasni problemy khudozhnjoji osvity v Ukrajini*, 8, 161-168 [in Ukrainian].
7. Marychevsjka, A. V. (2005). The viburnum bridge. *Artanija*, 7, 1 [in Ukrainian].
8. Mykhajlova, R. D. (2013). Features of education in the historical genre of the XI - XVIII centuries. *Kuljtura i mystectvo*, 13, 272-276 [in Ukrainian].
9. Ovsijchuk, V. A. (2008). Ivan Frank. *Khudozhnja kuljtura. Aktualjni problemy*, 5, 163-171 [in Ukrainian].
10. Orlov, V. F. (2015). Art education: content, technology, management. Kyiv: Tonar [in Ukrainian].
11. Pavljuk, S. P. (2013). Ukrainian national culture in the context of modern globalization processes. *Visnyk NAN Ukrajiny*, 5, 62-65 [in Ukrainian].
12. Periodical publication. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F#Види_періодичних_видань [in Ukrainian].
13. Sydorenko, V. D. (2008). Introduction. *MIST: Mystectvo, istorija, suchasnistj, teoriija*, 8, 6-8 [in Ukrainian].
14. Sydorenko, V. D. (2004). The front word. *Khudozhnja kuljtura. Aktualjni problem*, 1, 4-6 [in Ukrainian].
15. Skry'pny'k, G. A. (2015). Art Studies Studios. Editor's word. Retrieved from <http://sm.etnolog.org.ua/index.html> [in Ukrainian].
16. Stepanyshyn, B. I. (2002). Read «Fine Arts». *Obrazotvorche mystectvo*, 3, 5 [in Ukrainian].
17. Fijalka, S. B. (2013). Thematic and typological structure of contemporary art journal publications. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 50, 110-118 [in Ukrainian].
18. Museum lane magazine Retrieved from <http://namu.kiev.ua/ua/about/publications/chronicle.html> [in Ukrainian].
19. Chebykin, A. V. (2009). «Art Studies of Ukraine» – ten years of experience of publishing. *My'stecztvoznavstvo Ukrayiny*, 10, 5-6 [in Ukrainian].
20. Chepely'k, O. V. (2009). The paradigm of change in the artistic educational process. *Suchasni problemy` xudozhn`oyi osvity` v Ukrayini*, 5, 208-219 [in Ukrainian].
21. Chernecz, V. G. (2001). Features of the interaction of aesthetics and art criticism. *Visny'k DAKKKiM*, 4, 25-30 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.08.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 22.10.2020*

УДК 792.73:7.097

Цитування:

Sovgyra T. (2020). "Technological" art as a problem of technology and art integration. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 93-97 [in Ukrainian].

Совгира Т. І. Технологічне мистецтво як проблема інтеграції технологій та мистецтва. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 93-97

Sovgyra Tetiana,

Ph.D. in Arts, Senior Lecturer of Variety Art and Mass Event Direction Department

Kyiv National University of Culture and Arts

STIsoggyra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7023-5361>

“TECHNOLOGICAL” ART AS A PROBLEM OF TECHNOLOGY AND ART INTEGRATION

The purpose of the article is to study technology influence on various types of art, in particular, painting, music, architecture, video art, screen, and spatial arts. **The research methodology** is based on the application of analytical, theoretical, and conceptual methods of technological art research and the relationship between digital technologies and art in general. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the art forms created with digital technologies have been analyzed. The technological art phenomenon as a result of the art and technology integration has been considered. **Conclusions.** Now the process of mutual influence of modern creative technologies and art is reciprocal. On the one hand, the technology influence on art creates new technological art forms (electronic music, computer graphics, digital painting, etc.), based on a computer method and have an artistic direction, on the other hand, the study of the compositional construction of musical works and paintings as a mathematical pattern the certain sound (color) repetition give grounds for understanding the art influence on the development of modern digital technologies.

Key words: technology, “technological” art, algorithm, technique, digital painting, electronic music, architecture, video art.

Совгира Тетяна Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв

Технологічне мистецтво як проблема інтеграції технологій та мистецтва

Метою статті є дослідження впливу технологій на різні види мистецтва, зокрема, живопис, музику, архітектуру, відео-арт, екранні та просторові мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні аналітичного, теоретичного та концептуального методів дослідження технологічного мистецтва та взаємовідносин між цифровими технологіями та мистецтвом загалом. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше проаналізовані мистецькі форми, які створені за допомогою цифрових технологій. Розглянуто феномен технологічного мистецтва як результату інтеграції мистецтва та технологій. **Висновки.** Нині процес взаємовпливу сучасних креативних технологій та мистецтва є взаємооберненим. З однієї сторони вплив технологій на мистецтво породжує новітні технологічні види мистецтва (електронна музика, комп'ютерна графіка, цифровий живопис тощо), засновані комп'ютерним способом та мають художню спрямованість, з іншої сторони вивчення композиційної побудови музичних творів та творів живопису як математичної закономірності повторення тих чи інших звуків (кольників) дають підстави для розуміння впливу сааме мистецтва на розвиток сучасних цифрових технологій.

Ключові слова: технологія, «технологічне» мистецтво, алгоритм, техніка, цифровий живопис, електронна музика, архітектура, відео-арт.

Relevance of the research topic. The computer and digital technology development rapidly entered the art world and had a great influence on its development in the 20th century. For culture and art researchers, this topic is of considerable interest, since it allows us to trace historically and analyze the most important trends in cultural dynamics theoretically, so that specifies the historical development of art and culture in the 20th century.

Recent research and publication analysis. In recent years, significant historical, cultural, and theoretical works have been published where much attention has been paid to the cybernetic art history as the forerunner of the late twentieth century digital culture. Among them are publications by V. Glushkov (1986) [3], M. Lovejoy (2004) [11], F. Popper (2007) [12], D. Galkin (2013) [2].

G. Franke [10], D. Galkin [2] and M. Lovejoy [12] examine the concept of “digital culture” and explore the features of technology and art hybridization.

R. Zaripov [4-5], Ts. Kogoutek [6], V. Shcheglov [8-9], D. Shavligin and A. Obmorokova [7] have studied digital technology and art interrelation. In the article “Painting of the 20th Century: Fundamentals of Algorithmic Interpretation” [8], “Poetry: Fundamentals of Algorithmic Interpretation” [9] by means of the poetry and painting example. V. Shcheglov points out to a series of repeating sequences in the context of artistic content, which the author calls algorithms, and therefore, poetry and painting are algorithmic systems. R. Zaripov discovers similar algorithmic feature through musical work construction in his articles “Cybernetics and Music” [4], “On the Algorithmic Description of the Process of Composing Music” [5].

However, despite the public interest in technological art, there is a lack of scientific justification for the possible technology and art interaction in general and a critical analysis of the technological art functioning specificity.

The purpose of the study is to analyze the forms of modern technologies and various art type interaction, to identify such art forms that can be organized (created) exclusively through digital (or other) technologies.

The presentation of the main material. The artistic activity originated in primitive society during the late Palaeolithic and left its mark in cave paintings, carvings on stone and bones. Our ancestors made the first tools, household items, and housing with instruments. So, using those instruments in a certain way was a technology for creating an artifact.

As you know, “technique” (technical equipment) is not an unfamiliar concept for art. If technology, that is “the logic of technique”, is meaningful in its laws, it becomes the basis of the creative method, if it is aestheticized, it becomes a figurative and expressive means of art [1, 29].

With the advent of new technologies and innovative developments in the world, art is certainly trying to attract them into its space. Through the evolution of writing from subject writing (where people transmitted information with various objects) to pictographic and hieroglyphic writing, from syllabic to alphabetical, from manuscript to print, it is clear that the technology advent changes the course for the development of a particular human activity type.

According to D. Galkin, the 15th-century press introduction marked the beginning of technologically artistic hybridization [2, 45].

Here we will make some clarifications: considering that artistic activity, like any other production activity, involves certain technical equipment use, and therefore technology, so, it becomes technological from the first days of its existence.

Therefore, we are dealing with the concept of “technological art”.

The term “technological art” was proposed by French historian and art critic Frank Popper [10], who defined technological art as the result of the fundamental art and technology integration, rather than a simple aestheticization of the latter.

Now the process of mutual influence of modern creative technologies and art (the artistic component) is reciprocal.

The technology of fixing the print, and alter the appearance of the first photograph (beginning of the 19th century) and sound recordings (70 years of the 19th century) become indispensable facts that technologies actively spread in the artistic space. With the advent of screen arts (cinema and television), it becomes clear that the further art development depends mainly on the technical component; the role of technology in the art form development is significantly enhanced (by the way: we can name audio-visual the thing that should be recorded on a material medium and reproduced with equipment).

The rapid development of audio-visual fixing material methods and computer technology contributes to the emergence of European art forefront of the twentieth century, as well as the art direction of “video art”, which is also characterized by the video equipment use. The technical component of the video art product manufacture is the use of television sets, video cameras and

monitors, projectors, screens, and other equipment that is used in media product manufacture.

Both computer technologies and audio-visual ones are actively integrating into the art space. Given that the computer technology peculiarity is often the need for feedback in the living and non-living world, technological art of the twentieth century becomes interactive and reversed under the cybernetics influence. There are numerous video and television projection installations with the ability to convert images in real-time. The video art founder, the American artist Nam June Paik installs a television receiver into the sculpture and invites viewers to change the image on the monitor personally with a magnet in his installation.

Another technological invention in video art space is Gordon Pask's interactive machines and sculptures: "Musicolour" (1950) is a device that coordinates the light pattern according to the musical fragment sound character (if music is funny, this device reproduces a dynamic light pattern, if it is calm, the movement of colored lights becomes slow). Pask created installations with interactive works that adapted to each other and participated in the development of the interactive theatre concept, where spectators and actors could jointly decide how the action will develop in a particular episode.

It is worth reminding that the computer calculation technologies had nothing to do with the world of art from the beginning of their inception. These were purely commercial mathematical developments in the field of cybernetics. The computer, having entered everyday human life, began to be used in all areas of his life. The artistic activity was no exception. Machinery and computerization technologies have interested musical, theatre, visual art figures, composers, stage directors, producers, and so on.

In everyday life, the concept of the "creative process automation" not familiar to the perception and understanding began to be used. There is a tendency to draw on computer technology anywhere, even there where such use would seem impossible.

At the beginning of the XX century with the development of machinery and cybernetics experiments with the introduction of computer and computing technologies in the visual arts and sculpture began. So, the phenomenon of "kinetic art" appears.

Kinetic objects are moving devices, which create unusual visual, and sometimes sound installations with light and the constituent element movement. These meticulously designed devices made of metal, glass, or other materials, connected to flashing light devices, are called "mobiles". Now there are a lot of art kinetics artifacts: kinetic miracle

animals of the Dutch artist and sculptor Theo Jansen (mechanisms which resemble giant skeletons that are moved with the wind), the works of the American sculptor Anthony Howe are from rough material such as steel reinforcement and alloy wheels. Their peculiarity is that they are in constant movement and are constructed according to appropriate mathematical calculations with cybernetic technologies.

An example of a kinetic installation shows that due to certain manipulations with light, movement, and space, the illusion that "time penetrates a work of art" with the help of certain "technology" arises.

Theatre and stage as the art of communication between an actor (an artist on stage) and the audience also change as a result of the introduction of machinery and related technological experiments with light and space. V. Meyerhold in Russia, F. Marinetti in Italy, O. Schlemmer in Germany were the pioneers of the theatre mechanization and the creators of a new aesthetic platform to substantiate their experiments.

The modern process of writing a piece of music that a computer system can handle is astonishing. Modern technologies for calculating musical composition, tonal coloring, and harmony can offer a person many variations of one melody created according to all the canons of musical notation and solfeggio.

Currently, many mathematical experiments are being conducted with these mathematical machines. L. Theremin invented the Theremin tool, which allows you to remove sound without playing your hands on it. Research experiments with the musical form of Leyaren A. Hiller, professor at the University of Illinois, and his collaborators, including Leonardo Isaacson, with the "Illiac computer", Janis Xenakis and Max Matthews which are electronic music creation synthesizer, creating variations of musical scores, acoustic analysis of work are known.

Electronic music demonstrates a variety of new timbre and orchestral sounds that are extremely difficult to obtain in a natural way (without using a computer). Now such music is quite popular, it is used even for commercial purposes. Hiller's world-famous electronic "Illiac Suites", where musical counterpoint is equated to a mathematical algorithm; thus, a musical composition is created by machine. Similar attempts were made with dodecaphony and serialism, where it is also possible to observe the repetition of certain musical fragments-algorithms. The theory of algorithms is the basis of cybernetics and first of all, has been developed by Soviet scientists Andrew Markov and Peter Novikov.

The Soviet scientist R. Zaripov spent his whole life studying algorithmic music modeling and created some musical experiments on the Ural electronic computer.

Another example is the soundtrack to the series “Solaris” (dir. A. Tarkovsky, 1972). In the process of creating music for the film, the composer introduced a certain melody into the computer system, which served as the leitmotif of the entire musical form – the audio editor, in turn, arranged it, changing the timbre, color, and sound of the instrument, while giving fundamentally new variations of the melody. Thus, the composer is a bandsman who creates a kind of orchestra without he performer participation, which significantly reduces and optimizes the time and effort of writing music. And the most important thing is that there are opportunities for writing music, which is simply impossible to create in any other way.

Functionally, the process of writing music electronically is as follows. The creation of compositional structure by a computer is preceded by all musical element conversion into numbers (“computer language”). According to the program set by the composer, the selected musical style is based on the compositional principles, each number is instantly checked by the machine using simple arithmetic tests (yes-no), as far as it is suitable for this program. In the case of the positive answer, it is accepted, in the case of the negative one, it is rejected. The result is transmitted to a special machine for printing notes. Thus, the composer receives a printed sheet with notes for future use.

The fact of creating complex electronic compositions in the style of famous composers with electronic computers is particularly impressive. In this context, the system reveals the features of the composers’ musical style, for example, J. Sebastian Bach, and then, introducing an element of randomness, which does not affect the style peculiarities, makes up some kind of organ music, fugue or toccata. However, even the connoisseur of the composer style does not have any doubts about composer authenticity.

Modern technologies make it possible to “restore” fragments of musical compositions lost by history and even archive them. Even at the congress of the International Federation for Information Technology (1968), one of the reports revealed the problem of electronic computer use in musicology. Now, through the joint efforts of mathematicians and musicologists, computer music archives are being created. So, for example, there is an archive of Spanish music of the XVI century [3].

As for literature and poetry, of course, considering the verse size, the writing style, it is possible to obtain a literary product using

technology. But this product is artistically filled. Such systems cannot compete with real writers. The difficulties that must be overcome when compiling the appropriate programs do not justify themselves. Today it is obvious to everyone that a person’s intuition and worldview, his life experience are elements inaccessible to a computer system.

However, the facts of using the cybernetic machine of Albert Ducrock “Kalliope” which makes up surrealistic verses are known. Along with algorithmic electronic music, the algorithmic painting appears. It is known that painting and architecture masters have always been interested in mathematical calculations, issues of proportion and symmetry, perspectives, and large-scale relationships for reproducing a realistic or, on the contrary, too perfect image in their canvases. The artistic direction of “cubism” was based on mathematical calculations of four-dimensional space – in particular, studies by E. Zhuffre, 1903, Leonardo da Vinci’s polyhedra, fractal graphics, “Black Square” by Kazimir Malevich, and “Arithmetic Composition” by Theo van Doesburg (1929-1930). These are just some of the artifacts that show the mathematics influence on painting.

It is worth considering digital painting as one of the modern types of technological art.

An American mathematician and artist, Ben Laposki is the founder of the digital painting genre. He managed to create graphic images using an analog computer (1952); with the help of the cathode tube of an oscilloscope, he created compositions called “Electronic abstractions” (or “Oscillons”). German scientist Herbert Franke, experimenting with oscillograms, “drawing” abstract compositions, developed computer graphics, and wrote the first book in the history of digital art on computer graphics (“Computer Graphics – Computer Art”) [10].

Desmond Paul Henry created The Drawing Machine (1962), which could create complex, abstract, asymmetric, curved, but repeating drawings. An American artist Charles Csuri (1964) painted a series of digital images based on paintings by famous artists.

The American artist Michael Knoll was the first in the history of computer art who was interested in the exclusively aesthetic value of digital images created. He created his very first work in 1962. In one of his early experiments, Noll tried to compare a picture of a famous artist with a computer-generated drawing. Noll’s digital art exhibition in New York in 1965 was the first such exhibition in the United States. Later, in the late 1960s and early 1970s, Knoll designed an interactive 3D input device, as well as a number of other devices that became the forerunners of modern

virtual reality systems. Knoll's work, "Computer-Created Ballet," was the first animated work done on a computer. "Ballet" was a dance of stylized figures on the stage. A lot of Noll's works have been exhibited around the world, and some of them have rightfully taken their place in the collections of major museums.

Contemporary artists, including Michael H. Christensen, work in the genre of algorithmic art, creating scripts for software. The system introduced by the artist applies mathematical operations to a given data array.

Conclusions. Now the process of mutual influence of modern creative technologies and art (the artistic component) is reciprocal. The interpenetration of technologies, even purely mathematical and cybernetic, and the world of art occurs: on the one hand, the influence of technology on art gives rise to new technological forms of art (electronic music, computer graphics, digital painting, etc.), based on a computer method and have an artistic orientation, on the other side, the study confirms that the world of computer science is dependent on art. The study of the compositional structure of musical works and paintings as a mathematical regularity of certain sounds (colors) repetition formed the research of many outstanding mathematicians (Norbert Wiener, Andrew Markov, and Peter Novikov).

New digital art is born at the intersection of artistic creation and technological means. In this context, a complex cultural problem is being formed; opportunities and relationships are still being formed. Great prospects are opening up for the use of computing and cybernetic machines, primarily in the field of musical theory, analysis, training, propaganda. Today it is already clear that the cybernetic machine can help a lot, but, of course, it will not replace artists, just as it cannot be assumed that it will ever completely replace scientists.

Література

1. Безклубенко С. Д. Грани творческого метода. К.: Мистецтво, 1986. 196 с.
2. Галкин Д. В. От вдохновения машинами к искусственной жизни: этапы развития технологического искусства. Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 1 (9). С. 44-51.
3. Глушков В. М. Кибернетика. Вопросы теории и практики. М.: Наука, 1986. 488 с.
4. Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. М.: Наука, 1971. 235 с.
5. Зарипов Р. Х. Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки. Докл. АН СССР. Т. 132, № 6. Москва. 1960. С. 1283-1286.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.

7. Шавлыгин Д., Обморокова А.. Интеграция цифрового искусства в традиционную художественную среду. Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2015. Т. 15. № 4. С 100-107.

8. Щеглов В. Н. Живопись XX ст.: основы алгоритмической интерпретации. URL: https://www.docme.ru/doc/2637714/zhivopis._xx-veka--osnovy-algoritmicheskoy-interpretacii (звернення: 5.08.2019).

9. Щеглов В. Н. Поэзия: основы алгоритмической интерпретации. URL: <https://shcheglov.livejournal.com/30538.html> (звернення: 5.08.2019).

10. Franke Herbert W. Computergraphik-Comouterkunst. Bruckmann, 1971. 134 p.

11. Jouffret E. Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions. Paris: Gauthier-Villars, 1903.

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

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

References

1. Bezklubenko, S. D. (1986). Verge of the creative method. Kyiv: Mistetstvo [in Russian].
2. Galkin, D. V. (2013). From inspiration by machines to artificial life: the stages of technological artdevelopment. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie, 1 (9), 44-51 [in Russian].
3. Glushkov, V. M. (1986). Cybernetics. Theory and practice. Moscow: Nauka [in Russian].
4. Zaripov, R. Kh. (1971). Cybernetics and music. Moscow: Nauka [in Russian].
5. Zaripov, R. Kh. (1960). On the algorithmic description of the composing music process. Dokl. AN SSSR, 132 (6), 1283-1286 [in Russian].
6. Kogoutek, Ts. (1976). Composition technique in the music of the twentieth century. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Shavlygin, D., & Obmorokova, A. (2015). Integrating digital art into traditional art environments. VestnikYuUrGU, 15 (4), 100-107 [in Russian].
8. Shcheglov, V. N. (2016). Painting of the twentieth century: the algorithmic interpretation fundamentals. URL: <https://www.docme.ru/doc/2637714/zhivop-xx-veka--osnovy-algoritmicheskoy-interpretaci> [in Russian].
9. Shcheglov, V. N. (2017). Poetry: the basics of algorithmic interpretation. URL: <https://shcheglov.livejournal.com/30538.html> [in Russian].
10. Franke, Herbert W. (1971). Computergraphik-Comouterkunst. Bruckmann.
11. Jouffret, E. (1903). Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions. Paris: Gauthier-Villars.
12. Lovejoy, M. (2004). Digital Currents: Art in the Electronic Age. London: Routledge.
13. Popper, F. (2007). From Technological to Virtual Art. London: MIT Press Cambridge.

Стаття надійшла до редакції 15.07.2020
Отримано після доопрацювання 15.09.2020
Прийнято до друку 20.09.2020

УДК [78.7.034] (410.1)

Цитування:

Соколова А. В. Роль Британії в культурно-політичному просторі Візантії в епоху Високого Середньовіччя. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 97-103.

Sokolova A. (2020). The role of Britain in the cultural and political space of Byzantium during the High Renaissance epoch. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 97-103 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
asmoonlux@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>

РОЛЬ БРИТАНІЇ В КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНОМУ ПРОСТОРІ ВІЗАНТІЇ В ЕПОХУ ВИСОКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Мета роботи: визначити місце Британії в культурній та політичній сфері життя Візантії в епоху Високого Середньовіччя. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів аналізу й синтезу, систематизації фактів, порівнянні та узагальненні результатів дослідження. **Наукова новизна:** вперше досліджена проблематика взаємовідносин Візантії і Британії в епоху високого середньовіччя, висунута гіпотеза про колонізацію частини Кримського півострова англійськими варягами протягом декількох століть, розглянуто культурно-політична взаємодія Візантійської імперії та Британії на рубежі XIV-XV століть. **Висновки:** Візантія була центром християнства і східним форпостом християнського світу, що стимулювало інтерес Британії до Візантії. Завоювання Нормандією Британії в 1066 році запускає кризові та еміграційні процеси, внаслідок чого частина англійців знаходить притулок у Візантії. В цей же період візантійська армія стала все більш залежною від послуг найманців. До кінця XII століття англійці становили основний контингент іноземної найманої армії, особисто відданою імператору. Англійці, які входили до складу особистої гвардії візантійського імператора, скориставшись щедрим подарунком візантійського імператора, заснували колонію під назвою «Нова Англія» на території Кримського півострова, продовжували ідентифікувати себе британцями, не втрачаючи зв'язок з культурою свого народу. Останній візит візантійського імператора в Лондон в 1400 році не приніс значних політичних дивідендів для імперії, але сприяв культурному обміну двох країн. В останні десятиліття існування імперії контакти носили затухаючий характер.

Ключові слова: Візантійська імперія, англійська ідентичність, динаміка взаємин, англійські варяги, Кримський півострів, «Нова Англія».

Sokolova Alla, Ph.D., (Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The role of Britain in the cultural and political space of Byzantium during the High Renaissance epoch

The purpose of the article to determine the position of Britain in the cultural and political sphere of the life of Byzantium in the era of the late Middle Ages. **The research methodology** consists of the application of methods of analysis and synthesis, systematization of facts, comparison, and generalization of research results. **Scientific novelty.** For the first time, the problems of relations between Byzantium and Britain in the era of the late Middle Ages are investigated, and a hypothesis is put forward about the colonization of a part of the Crimean peninsula by English Varangians over several centuries, cultural and political interaction between the Byzantine Empire and Britain at the turn of the XIV-XV centuries is considered. **Conclusions.** Byzantium was the center of Christianity and the eastern outpost of Christendom, which stimulated British interest in Byzantium. The conquest of Great Britain by Normandy in 1066 triggers crisis and emigration processes, as a result of which some of the British find refuge in Byzantium. During the same period, the Byzantine army became increasingly dependent on the services of mercenaries. By the end of the XIIth century, the British constituted the main contingent of the foreign mercenary army, personally loyal to the emperor. The British, who were part of the personal guard of the Byzantine emperor, and recreated a colony called "New England" on the territory of the Crimean peninsula, continued to identify themselves as British without losing touch with the culture of their people. The last visit of the Byzantine emperor to London in 1400 did not bring significant political dividends for the empire but promoted cultural exchange between the two countries. In the last decades of the empire's existence, these contacts were fading.

Key words: Byzantine Empire, English identity in Byzantium, dynamics of relations, English Varangians, Crimean peninsula, "New England".

Актуальність теми дослідження. Відомий французький історик мистецтва Барт Франклин в своїй праці «Християнський іконописний посібник» (*Manuel d'iconographie chretienne*) писав: «Грецький художник поневолений традиціями, як тварина поневолена своїми інстинктами. Він робить ластівку своїм гніздом, а бджолу своїм вуликом» [6, 9].

Оцінка візантійської культури англійськими науковцями (в тому числі оцінка лорда Олександра Вільяма Кроуфорда Ліндсея у праці «Нариси історії християнського мистецтва» [3], мало чим відрізнялося від суджень впливових мистецтвознавців Західної Європи. Жителі Британських островів вели досить відокремлений спосіб життя в силу географічного положення своєї країни. Англійський єпископ Уїлфрід, якого після смерті шанували як святого, на Синоді в Уїтбі, з жалем відзначав, що Англія перебуває занадто далеко від християнських центрів світу, на «крайньому острові океану», що не сприяло зміцненню християнських ідеалів в суспільстві [2, 6-20]. Однак, це не означало, що політичні, культурні та економічні контакти між Візантією і Англією були зведені до нуля. Навпаки, в епоху Високого Середньовіччя зв'язок між Візантією і Британією придбала досить стійкий і взаємовигідний характер.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес до Візантії у вчених і дослідників залишався на надзвичайно низькому рівні в Британії аж до кінця XIX століття. У XX столітті інтерес до контактів на політичному і культурному рівні між Візантією і Британією був підкріплений низкою наукових публікацій відомих британських вчених. Так, вчений, дослідник Р.С. Лопес [9, 36-42] опублікував ряд статей, в яких дав оцінку рівню взаємодії Візантії і Британії в епоху Високого Середньовіччя. Інший дослідник К. Сіггаар [1] досконало дослідив проблему контактів Візантійської імперії і Британії, де Візантія розглядається як об'єкт найвищої культурної спадщини. Дослідник Дональд Нікол [10] також вніс значущу лепту в цю проблематику.

Мета: визначити місце Британії в культурної та політичної сфері життя Візантії в епоху Високого Середньовіччя.

Виклад основного матеріалу. Вирішальним і поворотним моментом, який назавжди змінив історію Англії, стала дата 14 жовтня 1066 року. Спадщина цього жорстокого завоювання, останнього успішного вторгнення в Англію, пронизувала багато аспектів культури цієї

країни. Історики висловлюють припущення, що Вільгельм Завойовник підкорив Англію, тому що використовував візантійські технології для зміцнення військових кораблів, а також організував військовий табір в Див-сюр-Мер за візантійським зразком [9].

Коронація Вільгельма Завойовника на Різдво 1066 року стала чудовим зразком, що демонструвала ритуальні елементи візантійської коронації. Так, у Вестмінстерському абатстві єпископ благословив корону, перш ніж вона була покладена на голову Вільгельма, сама корона була, можливо, виготовлена грецькими ювеліром і була виконана у візантійському стилі [9].

Син Вільгельма Завойовника, Вільгельм Іль в 1087-1100 роках видав закони, за якими осліплення як покарання за скоєний злочин, ставало нормою і в ряді випадків замінювало смертну кару. Така практика покарань була широко поширена також у Візантії.

З приходом норманів на англійські землі багато англійців залишали свої будинки. Багато з них емігрували до Франції, а деякі добиралися до Константинополя [9, 41].

Англійська ідентичність і високий рівень етнічної свідомості англійців, які емігрували до Візантії з різних причин, дозволяло їм зберегти національну культуру і рідну мову в перебігу багатьох століть. Це підтверджується задокументованою історією англійця-емігранта: «У той час як перший нормандський король Вільгельм Завойовник правив Англією, благородна людина, що служив в Раді при єпископській кафедрі блаженного Августина, разом з багатьма іншими благородними вигнанцями (*patrie profugis*) емігрував до Константинополя. Він домігся розташування імператора й імператриці і отримав командування над військами і великим числом товаришів, жоден з емігрантів більше не удостоївся такої честі. Він одружився на знатній і багатій жінці і, пам'ятаючи про дари Бога, побудував недалеко від свого будинку англійську церкву в честь Святого Миколая і Августина» [11, 113]. Деякі вчені згодом ідентифікували згадану в оповіданні церкву зі зруйнованою каплицею Святого Миколая в Богдан-сараї.

Інший приклад англійської ідентичності в Візантії — розповідь паломника-ченця Йосипа, який, перебуваючи в Константинополі, «знайшов там безліч чоловіків, вихідців з Англії, які були вхожі в імператорський будинок, але не забули свою культуру» [4, 3].

У надії облаштуватися на чужій землі, багато англійців пропонували свою допомогу і меч візантійському імператору. Візантійці ставилися до англійців з особливою прихильністю. Їх мужність і хоробрість цінувалися надзвичайно високо. Англійські солдати, завербовані в армію Візантії, звільнялися від сплати податків. Англійці виявляли особливу відданість візантійським імператорам, аж до 1204 року. Англійські варяги, що входили в особисту гвардію імператора, героїчно билися на стороні візантійців в ході Четвертого хрестового походу, коли хрестоносцями був обложений Константинополь.

Історики і археологи неодноразово виявляли докази несення служби англійцями в гвардії візантійських імператорів.

За традицією, імператори наймали іноземних найманців для Імперської гвардії з моменту перенесення столиці Римської імперії до Візантії Костянтином Великим. Варязька гвардія була частиною особистої охорони візантійського імператора з часів Василя II Болгаробойця (976-1025 роки правління). Солдати гвардії відрзнялися особливою відданістю, оскільки були далекі від внутрішньої політики імперії. У складні для імперії періоди, за часів громадянських конфліктів саме варяги виступали як ударна сила для придушення бунтів. Першими варягами на імператорській службі стають слов'яни [4]. В кінці XI століття етнічний склад гвардії змінився на користь англійців. Такі відомості зафіксовані в звіті Госкеліна Кентерберійського, середньовічного англійського хроніста і автора «Церковної історії Ордеріка Віталія, а також в оповіданні, написаним англійським ченцем в Лаоні [12]. Саме на англійців була покладена важлива місія з оборони Константинополя під час його облоги в 1204 році. Непрямим чином це також підтверджує гіпотезу про еміграцію англійців в Константинополь, починаючи з 1066 року.

Англійські варяги зберегли свою самобутню ідентичність до XIV століття [12]. Наприклад, дотримуючись звичаїв своєї країни, англійці бажали імператору здоров'я на Різдво. «Тоді приступили варяги і почали бажати імператору багато років на мові своєї країни, тобто на англійській, і шумно били сокирами» [7, 630-631]. У зв'язку з цим, найбільш цікавими видаються дослідження професора К. Грін, що стосуються розміщення колонії англійців, імовірно на Кримському півострові. Факти, якими оперує професора К. Грін, взяті з незалежних історичних свідчень, в тому числі, з ісландської саги про Едуарда Сповідника,

імовірно написаної в XIV столітті, (Saga Játvarðar konungs hins helga), в якій описуються події, наступні за вторгненням норманів на британський острів в 1066 році. Залишивши свої землі, англійці втекли з країни з великим військом на 350 кораблях. Лорд Глостер і його однодумці попрямували на південь до Середземного моря, по дорозі зробивши жорстокий набіг на Ла-Куето в Іспанії, після цього вони поспішили в Міклегарт, нині відомий як Стамбул, де, за чутками, взяли в облогу місто. Приєднавшись до обложених, англійські воїни билися за місто так несамовито, що імператор Олексій I Комнін удостоїв англійців особистої зустрічі і запропонував англійцям залишитися в Константинополі в якості його охоронців. Однак англійці попросили землю в якості нагороди за проявлену відданість. Чи не захотів позбавляти своїх дворян земель, імператор порадив англійцям взяти землі, які колись належали римлянам, а тепер були населені варварами. Англійці вирушили в дорогу на кораблях до вказаного місця, знайшли землі, вигнали язичників і захопили їх. Англійці дали землі назву «Нова Англія» (Chronicon Laudunensis), а містам або невеликим поселенням — назви англійських міст: Лондон, Йорк, Оксфорд. Будучи побожними, вони побудували невеликі храми та запросили угорських священиків, які проводили там літургії (The personal website & blog of Dr. Caitlin Green). Англійці, які компактно проживали на острові, ідентифікували себе як окремий народ зі своєю власною культурою аж до середини XIII століття. Францисканські монахи (католицький чернечий орден) залишили цікаві записи, особливо відзначаючи героїзм англійців: «Коли ми були там, нам сказали, що татари взяли в облогу якесь місто і намагаються його підкорити. Однак татари так і не змогли підійти до міста. Нарешті вони проклали підземний хід і, увірвавшись в місто, спробували підпалити його, в той час як інші боролися, але жителі виставили групу для гасіння вогню, а інші відважно билися з тими, хто проник в місто, і, убивши багатьох з них і поранивши інших, вони змусили їх піти. Татари, розуміючи, що нічого не можуть зробити проти них і що багато їх люди вмирали, відступили з міста» (The personal website & blog of Dr. Caitlin Green).

Професор К. Грін підкреслювала: «Ця територія (східна частина Кримського півострова), мабуть, була заселена ангlosаксонськими вигнанцями вже в кінці XI століття і взята під їх контроль, існуючи протягом декількох століть. Можливо, таким

чином була забезпечена регулярна «поставка англійських варягів» в Візантійську імперію, що допомагає пояснити, чому «рідною мовою» варязької гвардії залишалася англійська мова аж до середини XIV століття» (The personal website & blog of Dr. Caitlin Green).

Вчений Джонатан Шепард також відзначав [12], що, відсилаючи англійців на Кримський півострів, Візантія намагалася відновити свою владу на морі.

Місіонерські контакти Англії і Візантії тривають і після завоювання острова норманами. Між 1100 і 1116 роками монастир Абінгдон, розташований неподалік від Оксфорда, стає володарем священної реліквії — руки Святого Іоанна Златоуста, яка потрапила в Англію завдяки англійцю на ім'я Ульфрік Лінкольн. Ульфрік Лінкольн, посланник імператора Олексія I Комніна, доставив лист і дорогоцінні подарунки англійському королю Генріху I Боклерку та його дружині Матильді Шотландській [9].

За часів правління Генріха I Боклерки (1100-1135 роки) ширилися торговельні контакти між Візантією і Англією. Часи, коли лише деякі торговці з Константинополя перетинали Ла-Манш, ризикуючи своїми кораблями, здоров'ям і життям, залишилися в минулому. Дами Лондонського королівського двору воліли використовувати шовки в своїх туалетах, які привозили з Візантії. Зразки візантійського шовку зберігаються в скарбниці Кентерберійського собору і в одній з церков Йорка.

У сфері культурних контактів і зв'язків особливі відносини між Англією і Візантією склалися в епоху царювання Генріха II Плантагенета (час правління — 1154-1189), одного з наймогутніших королів XII століття. Дипломати королівського двору Генріха II Плантагенета активно розвивали міжнародні зв'язки. При королівському дворі Генріха II жили вчені та історики, які скрупульозно записували всі значущі події. Документація подібного роду не завжди була надійним джерелом. Однак вчений Роберт Кларі відзначав, що в королівських архівах Англії залишилися кілька записів, що підтверджували візит до Англії візантійських послів в 1176 році. Англійський король Генріх II радо зустрів гостей у Вестмінстері, до приїзду гостей було приурочено офіційний обід і маскарад (Mummers). Згодом англійський лицар Джеффри де Хайе відправився в Константинополь з відповідним візитом, щоб віддати імператору данину поваги. Англійський

літописець Гіральд Камбрєнсіс зазначав, що візантійський імператор Мануїл I Комнін прагнув дізнатися про традиції та культуру Англії. Король Генріх II люб'язно надав детальний звіт про англійські традиції, який і відправив до Константинополя разом з цуценятами рідкісної породи [14].

Згодом зв'язок між двома державами знову став обмеженим аж до 1400 року. Візит візантійського імператора Мануїла II Палеолога до Лондона на запрошення короля Генріха IV Болінброка відбувся тільки в 1400 році. Незадовго до своєї подорожі до Англії імператор Мануїл II Палеолог звернувся за допомогою до правителів Західної Європи в надії на фінансову підтримку або військове підкріплення, яке було необхідним імперії для боротьби з турками-османами. Відправившись зі свитою, що складалася з священників, воїнів і аристократів до Італії, а потім до Франції, імператор сподівався заручитися підтримкою західних королів. За візантійською традицією він віз із собою цінні подарунки: рукописи, ікони, коштовності, шовки і бурштин. 11 грудня 1400 року імператор Мануїл II відплив з Кале в Дувр, а через кілька днів настоятель церкви Христа в Кентербері урочисто зустрів імператора на англійській землі. Відвідавши Кентерберійський собор і вклонившись останкам Томаса Беккета, впливового архієпископа і мученика, імператор Візантії в супроводі англійських аристократів відправився в Лондон, де зустрівся з королем Генріхом IV в Блекхіте 21 грудня і провів в його компанії близько двох місяців. У хроніці Томаса Уолсінгема записано: «В цей час (1400 рік) імператор Константинополя в супроводі греків прибув до Англії, щоб попросити про допомогу проти турків. На свято Святого апостола Фоми король Генріх IV Болінброк зустрів його належним чином з численною свитою в Блекхіте, прийнявши його як героя і привіз його в Лондон. Там протягом багатьох днів він славно розважав його і обсилав щедрими подарунками. Король провів Різдво того року в своєму палаці в Ельтаме і з ним був Імператор Константинопольський зі своїми грецькими єпископами, які щодня відвідували церкву і причащалися» [14, 334-335]. Англійський літописець Адам з Уська згадував: «Імператор завжди йшов зі своїми людьми, одягненими в однаковий білий довгий одяг, скроєний у вигляді накидок, грекам не подобалася вигадливий і вульгарний одяг англійців, що, за їх твердженням, було ознакою норовливості та мінливості характеру. Жодна бритва не

торкнулася їх голів або борід. Ці греки були побожними в церковних службах, на службі до них приєднувалися і солдати, і священники, що оспівували Бога рідною мовою. Я думав про те, як сумно, що цей великий християнський лідер з далекого сходу був піднятий силою невірних відвідати далекі острови на заході, щоб шукати допомоги проти них» [13, 57]. Різдвяні урочистості на честь Імператора Візантії в палаці Ельта під Лондоном вражали уяву своєю розкішшю. На честь гостя на території палацу англійський король влаштував великий лицарський турнір, в якому взяли участь кращі королівські лицарі. Також в королівському палаці був даний Маскарад (Mummers play), де англійська знать танцювала один навпроти одного в масках, які приховували їхні обличчя. Почуття подяки, яке відчував імператор Мануїл II Палеолог по відношенню до англійського монарха, стало очевидним з листа, що був написаний імператором під час перебування в Лондоні своєму другові Михайлу Хрізолорасу: «У чому причина цього листа? Звідусіль ми отримали безліч листів, що містять чудові обіцянки, але найбільш важливим є правитель, з яким ми зараз живемо, король Великої Англії, другого цивілізованого світу, у якого стільки всіляких чеснот. Його репутація викликає захоплення людей, які з ним не зустрічалися, а для тих, хто колись бачив його, він блискуче доводить, що слава короля не порожній звук. Його міць вражає всіх, а його розуміння привертає друзів, він простягає руку до всіх і всіляко служить тим, хто потребує допомоги. І тепер, у відповідності зі своєю природою, він стане притулком посеред бурі [8, 175-178].

Імператор Мануїл II подарував королю Генріху IV безшовну туніку, виткану Дівою Марією для свого сина, що призвело короля в невимовний захват. Пізніше, розділивши туніку навпіл, Генріх IV урочисто передав на зберігання одну половину Вестмінстерському абатству, а іншу — в Кентерберійський храм, де вона була поміщена в позолочену срібну посудину, яка дбайливо зберігалася поруч з шипом від тернового вінця і краплею крові Томаса Беккета. В середині лютого 1401 року імператор Мануїл II покидає Лондон, так і не досягнувши головної мети — військової допомоги Англії. Деякі з чиновників імператора залишилися в Англії до травня, були обласкані увагою знаті і, як відомо, відвідали Стейнс, Віндзор і Глостер. Перед від'їздом з Англії король надав візантійському імператорові Мануїлу II фінансову допомогу в розмірі 2000 фунтів стерлінгів, але Англія так і не надала Візантії військової допомоги [10].

На щастя для Візантійської імперії військова допомога не знадобилася — турецький султан Баязид I був переможеним і взятим в полон турецько-монгольським правителем Тимуром в битві при Анкарі в 1402 році, що відстрочило остаточне падіння Візантійської імперії ще на 51 рік.

Після падіння Візантійської імперії справжній інтерес до візантійської культури в Англії відродився лише у XVI столітті. Грецька мова і література зайняли гідне місце в освіті і придворній культурі Англії. Так, в сюжети придворних Масок в Англії лягали міфи стародавньої Греції, а на сцені театрів Британії ставились трагедії про Візантію.

Висновки. Візантія була центром християнства і східним форпостом християнського світу, що стимулювало інтерес Британії до Візантії. Завоювання Нормандією Британії в 1066 році запускає кризові та еміграційні процеси, внаслідок чого частина англійців знаходить притулок у Візантії. В цей же період візантійська армія стала все більш залежною від послуг найманців. До кінця XII століття англійці становили основний контингент іноземної найманої армії, особисто відданою імператору.

Англійці, які входили до складу особистої гвардії візантійського імператора, а також відтворили колонію під назвою "Нова Англія" на території Кримського півострова, продовжували ідентифікувати себе британцями, не втрачаючи зв'язок з культурою свого народу.

Останній візит візантійського імператора в Лондон в 1400 році, не приніс значних політичних дивідендів для імперії, але сприяв культурному обміну двох країн. В останні десятиліття існування імперії, контакти носили затухаючий характер.

Література

1. Ciggaar K. N. Western Travelers to Constantinople. Leiden : Brill, 2001. 396 p.
2. Colgrave B. & Mynors R.A.B. Bedes Ecclesiastical History. Oxford : First Edition, 1969. P. 6-20.
3. Crawford Alexander Lindsay Crawford. Sketches of The History of Christian Art (1885). Whitefish : Kessinger Publishing. Vol. I, 2010. 406 p.
4. Haskins Ch. H. A Canterbury Monk at Constantinople, 1090. Dixon : Spottiswoode & Company, 1910. P. 3.
5. The personal website & blog of Dr. Caitlin Green, URL: <https://www.caitlin-green.org/2015/05/medieval-new-england-black-sea.html>

6. Franklin B. Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine Dionysios (of Fourn). New York : Burt Franklin Press, 1845. 483 p.

7. Freeman E. The History of the Norman Conquest. Oxford : Oxford University Press, 1971. P. 627-633.

8. Legrand E. Lettres de l'empereur Manuel Paléologue. English translation in Barker J. W. Paris. 1893. P. 175-178.

9. Lopez R. S. Silk Industry in the Byzantine Empire. Journal of Mediaeval Studies: Speculum. Chicago : The University of Chicago Press, 1945. Vol. 20, No. I. P. 6-42.

10. Nicol D. M. Byzantium and England. Journal: Balkan Studies, 1974. No. 15. P. 179-203.

11. O'Brien B. R. Reversing Babel: Translation Among the English During an Age of Conquests, c. 800 to c. 1200. Newark : University of Delaware Press. 2011. P. 362.

12. Shepard J. The English and Byzantium: A Study of Their Role in the Byzantine Army in the Later Eleventh Century. Cambridge : Cambridge University Press. 1973, Vol. 29. P. 53-92.

13. De Usk Chronicon A. A.D. 1377-1421 // Translated from E. M. Thompson. – London : Palace of Holyroodhouse, 1904. P. 57.

14. Walsingham Th. Annales Ricardi Secundi et Henrici Quarti. London : Rolls Series. 1866. P. 334-335.

References

1. Ciggaar, K. N. (2001). Western Travelers to Constantinople. Leiden: Brill. [in English].

2. Colgrave, B. & Mynors, R.A.B. (1969). Bede's Ecclesiastical History. Oxford: First Edition. [in English].

3. De Crawford Alexander Lindsay Crawford. (2010). Sketches of The History of Christian Art (1885). Whitefish: Kessinger Publishing, Vol. I. [in English].

4. Haskins, Ch. H. (1910). A Canterbury Monk at Constantinople, 1090. Dixson: Spottiswoode & Company. [in English].

5. The personal website & blog of Dr. Caitlin Green, URL: <https://www.caitlin-green.org/2015/05/medieval-new-england-black-sea.html> [in English].

6. Franklin, B. (1845). Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine Dionysios (of Fourn). New York: Burt Franklin Press. [in French]

7. Freeman, E. (1971). The History of the Norman Conquest. Oxford: Oxford University Press. [in English].

8. Legrand, E. (1893). Lettres de l'empereur Manuel Paléologue. English translation in Barker J. W. Paris. [in English].

9. Lopez, R. S. (1945). Silk Industry in the Byzantine Empire. Journal of Mediaeval Studies: Speculum. Vol. 20, No. I. Chicago: The University of Chicago Press. [in English].

10. Nicol, D. M. (1974). Byzantium and England. Journal: Balkan Studies, No. 15. [in English].

11. O'Brien, B. R. (2011). Reversing Babel: Translation Among the English During an Age of Conquests, c. 800 to c. 1200. Newark: University of Delaware Press. [in English].

12. Shepard J. (1973). The English and Byzantium: A Study of Their Role in the Byzantine Army in the Later Eleventh Century. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. 29. [in English].

13. De Usk, Chronicon A. (1904). A.D. 1377-1421. Translated from E. M. Thompson. London: Palace of Holyroodhouse. [in English].

14. Walsingham, Th. (1866). Annales Ricardi Secundi et Henrici Quarti. London: Rolls Series. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 09.07.2020
Отримано після доопрацювання 15.09.2020
Прийнято до друку 20.09.2020*

ДИЗАЙН

УДК 76-037.87

Цитування:

Храмова-Баранова О. Л., Яковець І. О. Художньо-естетичне значення техніки ліногравюри в розвитку мистецтва і дизайну в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 104-108.

Khramova-Baranova E., Yakovets I. (2020). The artistic and aesthetic significance of the linocut technique in the development of art and design in Ukraine/ *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 104-108 [in Ukrainian].

Храмова-Баранова Олена Леонідівна,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного
університету
khramova74@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-3811-7701>

Яковець Інна Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного
університету
innayakovets@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-5069-5857>

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ТЕХНІКИ ЛІНОГРАВЮРИ В РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Мета роботи. Дослідження графічної техніки ліногравюри, її мистецтвознавчий аналіз для визначення їх впливу на розвиток мистецтва і дизайну в Україні з позиції популяризації української культури. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні комплексного методологічного підходу, що базується на використанні загальнонаукових та прикладних методів, насамперед, порівняльно-історичного методу (архівна спадщина, сучасні наукові праці), конкретно-історичного методу для аналізу впливу ліногравюри і здобутків митців в популяризації українського мистецтва, а також використанні методу порівняльного аналізу й історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних тенденцій розвитку ліногравюри в творчості українських митців в світовому контексті. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про застосування ліногравюри в мистецтві і дизайні. В постіндустріальний період розвитку суспільства, для відродження культурного пласту необхідно показати художньо-естетичне значення ліногравюри для репрезентації і популяризації української культури, що дасть можливість підкреслити перспективи цієї графічної техніки в мистецтві і дизайні. Новизна полягає у спробі осмислення і виявлення основних тенденцій розвитку техніки ліногравюри в репрезентації української культури і творчості українських митців в XX – XXI ст., що зумовлено історичними, соціальними, культурними процесами. **Висновки.** Аналіз сутності і репрезентації графічних технік в творчості українських митців вказує на взаємозалежність давньої культурної спадщини і досягнень XX – XXI століть, що уможливорює вдосконалення ліногравюри і має вплинути на розвиток мистецтва і дизайну в Україні.

Ключові слова: ліногравюра, естамп, мистецтво, дизайн.

Khramova-Baranova Elena, doctor of sciences, Professor, Professor of the Design Department Cherkasy State Technological University; Yakovets Inna, doctor of sciences, Associate Professor Professor of the Design Department Cherkasy State Technological University

The artistic and aesthetic significance of the linocut technique in the development of art and design in Ukraine

Purpose of the article. Research of graphic technique of linocut, its art history analysis to determine its influence on the development of art and design in Ukraine from the standpoint of popularization of Ukrainian culture. **The research methodology** consists in applying a comprehensive methodological approach based on the use of general scientific and applied methods, first of all, the comparative-historical method (archival heritage, modern scientific works), the concrete-historical method for analyzing the influence of linocut and artists' achievements in popularizing Ukrainian art. also the use of the method of comparative analysis and historical and cultural approach will help to

identify the main trends in the development of linocut in the work of Ukrainian artists in the global context. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the use of linocut in art and design. In the post-industrial period of society, for the revival of the cultural layer, it is necessary to show the artistic and aesthetic value of linocut for the representation and promotion of Ukrainian culture, which will emphasize the prospects of this graphic technique in art and design. The novelty lies in the attempt to comprehend and identify the main trends in the development of the linocut technique in the representation of Ukrainian culture and creativity of Ukrainian artists in the XX - XXI centuries, which is due to historical, social, cultural processes. **Conclusions.** Analysis of the essence and representation of graphic techniques in the works of Ukrainian artists indicates the interdependence of ancient cultural heritage and achievements of the XX-XXI centuries, which allows improving linocut and should affect the development of art and design in Ukraine.

Key words: linocut, print, art, design.

Актуальність теми дослідження. Питання впливу техніки ліногравюри як засобу графічної виразності на розвиток мистецтва і дизайну є одним з актуальних і його вирішення неможливе без вивчення найкращих зразків матеріальної та духовної культури. Необхідно дослідити застосування ліногравюри з метою її більш широкого використання в різних видах дизайну і мистецтва, а також задля розкриття творчого потенціалу митців. Варто звернути увагу, що на сьогоднішній день мало досліджень з цієї проблематики, а поодинокі дослідження не повною мірою відображають вплив графічних технік на розвиток мистецтва. Актуальність роботи полягає у відродженні та популяризації ліногравюри, ефективному доборі художньо-естетичних засобів графічної виразності в мистецтві і дизайні. В дослідженні застосовано конкретно-історичний метод для аналізу впливу ліногравюри і здобутків митців в популяризації українського мистецтва, а також використання методу порівняльного аналізу і історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних тенденцій розвитку ліногравюри в творчості українських митців в світовому контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджено історіографію проблематики і визначено, що над питаннями становлення і розвитку ліногравюри в мистецтві працювала невелика кількість науковців. Вагомий внесок в дослідження зробили такі фахівці як А.Лещинський, В.Фаворський, М.Мірошина, І.Леман та ін. [1–6]. Вагомий внесок в дослідження ліногравюри зробили такі фахівці як В.Лопата, Г.Нарбут, Г.Якутович, Д.Якутович. Однією з фундаментальних праць, яка описує техніку ліногравюри і її перспективи стала робота А.Лещинського «Основи графіки» (2003) [1], де автор детально розповідає про види графіки, естамп, графічні техніки, становлення техніки ліногравюри, різновиди технологій та прийоми виконання, про інструменти для створення відтисків, а також надаються

ілюстрації робіт в цій техніці. Наприклад, в дослідженні Г.Аксенова «Еволюція художньо-образної виразності в графічному дизайні в процесі розвитку поліграфічних засобів» (2008) досліджуються процеси і технології, пов'язані з друкарською підготовкою поліграфічної продукції. Це дослідження може бути використано в якості допомоги для тих, хто навчається за спеціальністю «Дизайн» спеціалізації «Графічний дизайн» і аспірантів, що займаються дослідженнями в галузі мистецтвознавства, графічних технік і технології поліграфічної продукції [3].

Мета дослідження полягає в ґрунтовному аналізі процесів становлення і розвитку ліногравюри і її використання в мистецтві і дизайні, в необхідності аналізу творів митців, які працювали в означеній техніці. В дослідженні необхідно виконати мистецтвознавчий аналіз творчості декількох українських митців з позиції репрезентації образотворчого мистецтва і дизайну завдяки ліногравюрі.

Виклад основного матеріалу. Мова графічного твору відзначається оперативністю і лаконічністю у порівнянні з живописом. За призначенням і змістом графіка поділяється на: станкову, прикладну, газетну, книжкову, журнальну, плакатну, художньо-промислову. До оригінальних графічних творів відносять рисунки сангіною, вугіллям, олівцем, пастеллю та іншими матеріалами. До естампної графіки як художнього друку відносяться друковані форми з яких можливо отримувати декілька відбитків, а способи художнього друку класифікуються за створенням друкарської форми і особливостями друку [1]. Графічні техніки застосовуються як засіб виразності в графічному дизайні як художньо-проектній діяльності, основним засобом якої є рисунок, а метою графічного дизайну є візуалізація інформації для масового поширення за допомогою поліграфії, телебачення, комп'ютерних мереж тощо. Ліногравюра, літографія – форми сучасної графіки, об'єднані терміном «естамп», який

завдяки можливостям техніки розвинувся в окремий вид мистецтва, графічний твір, відтиснений з форми, обробленої способом друку на верстаті або вручну. Техніка ліногравюра – є способом друку, заснованим на вирізанні рисунка на лінолеумі. Становлення цієї техніки походить з кінця XIX–XX ст., майже одночасно з винаходом лінолеуму і має певну схожість з технікою ксилографії (гравюра на дереві). Вперше техніку ліногравюри використали в 1905 р. художники-експресіоністи німецької групи «Міст» для друку плакатів (плакати Ф.Блейля, 1906 р.). Особливого поширення ліногравюра отримувє в країнах Латинської Америки, наприклад, бразильський «Клуб друзів гравюри» (Р. Кац, В. Праду та ін.) і «Майстерню народної графіки» в Мексиці (А. Бельтран, Л. Мендес). Ліногравюрою захоплювалися і відомі художники: Пабло Пікассо, Анрі Матісс, Франц Мазерель, Фріц Блейль, Моріс Ешер, Карлос Кортес і навіть окремі видавництва (видавництво Мартена Фабіані в Парижі) тощо.

Матеріал лінолеум не тільки доступний, але і зручний для роботи, він легко розрізається і різець проводить штрих будь-якої ширини. Існує два основних види ліногравюри: чорно-біла і кольорова. Наприклад, І.Фаворський так писав про засоби виразності гравюри: «У гравюрі складається все з чорних, білих плям та штрихів, навіть сірого немає. Художник різними штрихами і співвідношеннями чорного та білого прагне зобразити всі кольори, які бачить» [4; 5]. Кольорова ліногравюра – більш складна техніка, оскільки для кожного кольору створюється окремий шар зі своїм вирізаним рисунком, потім шари поєднуються, шляхом послідовного накладання на основний аркуш. При виконанні гравюри, художники намагаються декількома фарбами створити більше колірних відтінків. Кольорова ліногравюра виконується шляхом нанесення декількох фарб в деяких місцях форми [2]. Як і кожен вид мистецтва ліногравюра починається зі створення начерків та пошукових композиційних ескізів на папері. Готовий малюнок переносять на лінолеум у віддзеркаленому вигляді, а умовою якісної ліногравюри стає ідеально підготовлена форма. Для гравірування підходить лінолеум товщиною від 2,5 до 5 мм, який шліфується за допомогою пемзи, наждачного паперу або порошку, після чого ґрунтується темперою або тушшю. Якщо ескіз дуже світлий, потребує великого об'єму різьблення, то слід дошку лінолеуму наклеїти на картон (бо при різьбленні вона може бути ламкою). Наступний процес є довгим та

делікатним для його творця, а саме вирізання на лінолеумі за виготовленим ескізом [7].

М.Шевердяєв першим в XX ст. в Російській імперії став створювати гравюри на лінолеумі, його твори виставлялися в Парижі в 1907 р. Розвиток ліногравюри можна простежити і в роботах І.Павлова, який застосовував техніку з 1909 р. для оформлення дитячих книжок, створення ілюстрацій до них, таким чином ліногравюра замінила цинкографію і літографію. І.Павлов самостійно розробив техніку гравірування на лінолеумі і прийоми друку. У історію графіки художник увійшов перш за все своїми відомими серіями кольорових ліногравюр. В Україні першими до техніки ліногравюри звернулися Олена Кульчицька і Костянтин Костенко. Завдяки ліногравюрам О.Кульчицька збагатила твори більш гострим змістом. Наприклад, такі твори як: «Герой», (1940-і рр.); «Війна», (1941); «У німецькому концтаборі», (1947)) та звернулася до побутового жанру («Культурне життя Львова», (1947)). У 1920-1930-х рр. у техніці ліногравюри працювали В.Замирайло, О.Кравченко. Український графік Василь Касіян створив цикл ліногравюр «Дніпростан» (1934), ліногравюри «Бригадир Г.Замковий», «Оленочка», «Т.Шевченко». а Олександр Пащенко експонував кольорові ліногравюри про красу краєвидів Києва та околиць (1937) і відбудову Дніпрогесу (1947). Піонером використання в Україні техніки кольорової гравюри став В.Фалілеєв, який працював у жанрі багатокольорової гравюри-пейзажу. Українські художники-фронтовики (С.Єржиковський та ін.) працювали в періодичних виданнях, виконуючи гравюри на дереві та лінолеумі. У 1950-х рр. поширилася техніка кольорової ліногравюри, характерна для творчості львівських митців, а саме: Л.Левицького, Я.Музики, О.Шатківського. На початку 1960-х рр. у Харкові, Києві і Львові для розвитку графічних технік було створено експериментальні графічні майстерні з верстатами для відбитків, зокрема і плоского друку [5]. В естампній техніці працювали львівські художники, наприклад, Сергій Адамович створив велику кількість книжкових ілюстрацій і станкових графічних робіт до повісті «Земля» Ольги Кобилянської (1960), що стало в його творчості початком комплексного підходу до ілюстрування книжок [8]. Наприклад, П.Обаль в своїх творах показав людину праці («Дроворуб. Минуле», (1950)), С.Лазеба створив баталістичні сцени («Б.Хмельницький під Жовтими Водами», (1954)), а історію та культуру Карпат зображено у творах З.Кецала

(«До мужої хати», (1965)); «Світанок у Карпатах», (1966)), І.Остафійчука («Аркан», (1965)). У львівській графіці 1980-х рр. знову актуалізували техніку ліногравюри, в якій працювали П.Гуменюк, Д.Парута, М.Яців та інші. Кольоровою ліногравюрою займався і О.Івахненко, який виконав ілюстрації до лірики Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати» (1982) та збірника «Поеми» (1984). Серія кольорової ліногравюри «Київ сучасний» (1987) стала вершиною творчості О.Фіщенко, а кольорова ліногравюра А.Смородина «Гра» (2007) була відзначена дипломом Першого ступеня на IV Всеукраїнській виставці ім.Г.Якутовича у Києві (2008) [5].

За допомогою симбіозу сучасних технологій та мистецтва, лінорит може бути використаний практично в будь якій продукції, від книжкових ілюстрацій і упаковок до навігаційних табличок. Наприклад, американський художник Нік Морлей (Nick Morley) створює цікаві картини за допомогою ліногравюри. Так само, вражають роботи художника Стіва Принса (Steve Prince). Завдяки композиціям і багатому візуальному словнику, Стів створює потужні сюжетні образи, які виражають його унікальні надії, віру і творчість. Сучасний художник з Лос-Анджелесу Чад Ітон, який справді вірить у девіз «ручний малюнок – ручний друк», надихає та наштовхує до креативного використання графіки та ліногравюри в дизайні. Все, що він робить, будується на його уяві більше, ніж на натхненні. Чад вважає, що завжди знайдуться люди, готові витратити трохи грошей на підтримку ручної роботи. На сьогоднішній час він має власний інтернет-магазин TIMBER, де продає авторські вироби, створені за допомогою графічних рисунків та лінориту: футболки, підставки під склянки, картини на тканині тощо. За допомогою відцифровування своїх ліногравюр Чад Ітон, друкує свої роботи в великих кількостях на різних матеріалах.

Наприклад, український художник Василь Лопата створив багато робіт, в тому числі і в ліногравюрі, займався створенням української гривні (1991), у 1973 р. виконав серію кольорових ліногравюр «Українські народні думи», високу оцінку та республіканський і всесоюзний дипломи здобула його поетична серія кольорових ліногравюр до українських балад (1981), а також розробив серію чорно-білих ліногравюр «Маруся Чурай», яка була виконана у 2000 - 2001 рр. Ліногравюрою займається і львівська мисткиня Ольга Кузюра,

яка працює у напрямку «ню» і роботи експонує з 2011 року. Наприклад у 2015 р. пройшла її персональна виставка, а у 2017 р. виставка в техніці живопис під назвою «Тіло/Тінь».

Для сучасної ліногравюри характерно прагнення збирати єдину форму на основі невеликих різноманітних різьблених елементів, відхід від єдиної тематичної композиції в напрям декору. В цілому можна сказати, що мистецтво ліногравюри може залишатися популярним видом станкової графіки, оскільки у художників і дизайнерів ліногравюра знаходить нові форми і самобутність, розвивається в бік декоративності і ажурного принтового рисунку. Тож сучасним митцям, дизайнерам слід звернути увагу на вже давно існуючий вид графіки та створювати симбіоз технологічного розвитку з мистецтвом для створення авторських дизайнерських об'єктів, адже технології дають змогу відсканувати лінорит та надрукувати на будь якій поверхні. Наприклад, питаннями впровадження техніки лінориту в графічному дизайні займаються в Черкаському державному технологічному університеті. В магістерських роботах розглядають ліногравюру як засіб художньої виразності в еко-упаковці (І.Філатова), в плакаті (Н.Суцова).

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про застосування ліногравюри в мистецтві і дизайні. В постіндустріальний період розвитку суспільства, для відродження культурного пласту необхідно показати художньо-естетичне значення ліногравюри для репрезентації і популяризації української культури, що дасть можливість підкреслити перспективи цієї графічної техніки в мистецтві і дизайні. Новизна полягає у спробі осмислення і виявлення основних тенденцій розвитку техніки ліногравюри в репрезентації української культури і творчості українських митців в XX – XXI ст., що зумовлено історичними, соціальними, культурними процесами. Ліногравюра, як різновид графічної техніки, зазнала значних змін в порівнянні з початком свого виникнення. В кінці XX ст. технологія ліногравюри стає складнішою, а саме: колірне рішення, фактура відбитку. Сьогодні ліногравюра вимагає безпосередньої участі митця з першої до останньої хвилини народження твору. Отже, проаналізувавши техніку ліногравюри як засобу художньо-естетичної виразності, можна відзначити, що використання ліногравюри робить дизайн унікальним і неповторним. Ліногравюра допомагає створити новий емоційно-естетичний

образ, який не досягти живописом чи комп'ютерною графікою.

Висновки. Розвиток техніки ліногравюри – це вагомий внесок у національне образотворче мистецтво і дизайн, у культуру України. Можна стверджувати, що графічна техніка ліногравюри зазнала значних змін в порівнянні з часів її становлення. На початку ХХІ ст. складніше стає її технологія, фактура відбитка та колірне рішення. Сьогодні використовуються абстрактні, футуристичні форми, найбільш властиві імпровізаційному мистецтву, а сучасні митці продовжують пошуки нових засобів і методів для збагачення ліногравюри. На прикладі творчості Г.Якутовича, О.Кульчицької, В.Касьяна, М.Глушенка та ін. висвітлено процес цього становлення, а зібраний матеріал може бути використаний для розробки нових форм та пошуку нових засобів в процесі розвитку ліногравюри і її використання, що відобразиться в мистецтві і дизайні. Аналіз сутності і репрезентації ліногравюри в творчості митців вказує на взаємозалежність давньої спадщини і досягнень ХХ – ХХІ ст., що уможливило розробку концепцій подальшого використання цієї техніки і вплине на розвиток культури в Україні.

Література

1. Лещинский А. А. Основы графики : учеб. пособие. Гродно : ГрГУ, 2003. 194 с.
2. Вовчок Г. М. Виховна функція ілюстрації дитячої книги. *Видавничий дім «ТМ Меганом»* : веб-сайт. URL : <https://int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/610-vovchok-g-m-vikhovna-funktsiya-ilyustratsiji-dityachoji-knigi> (дата звернення : 24.05.2020).
3. Аксенов Г.П. Эволюция художественно-образной выразительности графического дизайна в процессе развития полиграфических средств. *Человек и наука : Диссертации по гуманитарным наукам* : веб-сайт. URL: <http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvenno-obraznoy-vyrazitelnosti-graficheskogo-dizayna-v-protseste-razvitiya-poligraficheskikh-sredstv#ixzz5tNR6tE00> (дата звернення : 24.05.2020).
4. Мирошина М. Ю. Линогравюра: её виды в печатной графике. *Молодой исследователь Дона*, 2017. №3. С. 141–143.
5. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре : монография. М : Издательство «Книга», 1986. 240 с.
6. Леман, І. І. Гравюра і літографія. Нариси історії і техніки. Санкт-Петербург: 2004. 156 с.
7. Сучасна українська ліногравюра. Техніка отримання лінориту та дещо з його історії. [Режим доступу]: <http://skif-trava.com.ua/ua/articles/208.html>
8. Христенко В.Є. Техніки авторського друку. Офорт, літографія, дереворит та лінорит, шовкотрафаретний друк: Навч. посіб. – Х.: Колорит, 2004. С.3-5.

References

1. Leshchynskyi A.A. (2003). Graphic basics. Grodno: GrGU [in Russian].
2. Vovchok H. M. (2013). Educational function of illustration of a children's book. Vidavnychij dim «TM Meganom». Retrieved from: <https://int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/610-vovchok-g-m-vikhovna-funktsiya-ilyustratsiji-dityachoji-knigi> (data zvernennya: 20.05.2020). [in Russian].
3. Aksenov H.P. The evolution of the artistic-figurative expressiveness of graphic design in the process of developing printing tools. Chelovek i nauka: Dissertacii po gumanitarnym naukam Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvenno-obraznoy-vyrazitelnosti-graficheskogo-dizayna-v-protseste-razvitiya-poligraficheskikh-sredstv#ixzz5tNR6tE00> (data zvernennya: 20.05.2020). [in Russian].
4. Myroshyna M. Yu. (2017). Linocut: its types in printed graphics. Molodoi yssledovatel Dona - Young researcher of Don, 3, 141–143 [in Russian].
5. Favorskyi V.A. (1986). About art, about the book, about engraving. Moscow: Yzdatelstvo «Knyha» [in Russian].
6. Leman I. I. (2004). Engraving and lithography. Essays on history and technology. Sankt-Peterburh. [in Ukraine].
7. Modern Ukrainian linocut. The technique of obtaining linocut and some of its history. Retrieved from: <http://skif-trava.com.ua/ua/articles/208.html> (data zvernennya: 20.05.2020). [in Ukraine].
8. Khrystenko V.Ie. (2004). Techniques of author's printing. Etching, lithography, woodcut and linocut, silk screen printing. Navch. posib. Kh.: Koloryt. [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 11.06.2020
Отримано після доопрацювання 15.09.2020
Прийнято до друку 22.09.2020

УДК 7.01: 005: 303.01

Цитування:

Вергунова Н. С. Передумови виникнення міждисциплінарності в мистецтвознавстві та дизайні. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 109-113.

Vergunova N. (2020). Background of interdisciplinarity within art history and design. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 109-113 [in Ukrainian].

Вергунова Наталія Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
дизайну та образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства імені О. М. Бекетова
<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>
n.vergunova@gmail.com

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОСТІ В МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ ТА ДИЗАЙНІ

Мета дослідження полягає в розгляді передумов виникнення міждисциплінарності в мистецтвознавстві та дизайні, виявленні основних напрямків, які сприяли формуванню міждисциплінарної методології ХХІ століття. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-порівняльного та хронологічного методів, а також методу термінологічного аналізу, що сприяло виявленню теорій у філософії, естетиці, культурології, орієнтованих на послідовну розробку системної методології, а також їх прояву в мистецтвознавстві та дизайні. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про виникнення і формування міждисциплінарної методології в мистецтвознавстві та дизайні, виявленні тих напрямків, які сприяли синтезу знань. **Висновки.** Розглянуті в науковій статті напрямки в філософії, естетиці та культурології ХХ століття сприяли виникненню загальнонаукової міждисциплінарної методології, актуальною і до цього дня. Послідовна розробка системності відображена в структуралізмі і постструктуралізмі, характерних західноєвропейському мистецтвознавству. Важливе значення має і формування системної методології в СРСР. Це прагнення до інтеграції об'єднало концепції і методи різних наук, що стало базовим у формуванні синергетики з її спільною основою для опису механізмів виникнення будь-яких явищ в природі, техніці, суспільстві. Синергетика спрямована на вивчення процесів в складних, динамічних системах, що самоорганізуються. При цьому закони самоорганізації цих систем мають не приватний, а загальний характер переходу від нижчих форм до вищих, від одного порядку до іншого і тому застосовні для дослідження культури і мистецтва.

Ключові слова: дизайн, мистецтвознавство, міждисциплінарність, структуралізм, постструктуралізм, системна методологія.

Vergunova Natalia, Ph.D., Associate professor, «Design and Fine Arts» Department, O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

Background of interdisciplinarity within art history and design

The purpose of the article covers the background of interdisciplinarity in art history and design, identifying main movements that contributed to the formation of the interdisciplinary methodology of the XXI century. **The research methodology** is in applying of historical-comparative and chronological methods, as well as the method of terminological analysis, which helped to identify and consider the theories in philosophy, aesthetics, culture, oriented towards the consistent development of the system methodology, as well as their application in art history and design. **The scientific novelty** of the study is to broaden the understanding of the occurrence and formation of interdisciplinary methodology in art history and design, identifying the movements that contributed to the synthesis of knowledge. **Conclusions.** The movements in philosophy, aesthetics, and culture of the 20th century, covered in this article, contributed to the occurrence of a general scientific interdisciplinary methodology that is still relevant today. The progressive development of the systematic process is reflected in the structuralism and poststructuralism which specific to Western European art. The formation of systematic methodology in the USSR is also important. This commitment for integration has brought together the concepts and methods of different sciences, which served for building synergies with its common basis for describing the mechanisms of occurrence of any phenomena in nature, technology, society. Synergism is aimed at studying processes in complex, dynamic, self-organizing systems. At the same time, the laws of self-organization of these systems are not private, but universal in the character of the transition from the lowest forms to the highest, from one order to another, and therefore apply to the study of culture and art.

Key words: design, art history, interdisciplinary, structuralism, poststructure, systems methodology.

Актуальність теми дослідження. В епоху постмодернізму дослідження в області теорії і історії дизайну та мистецтва ускладнені суперечливими факторами, викликаними інтенсивним оновленням змісту духовного життя, різноманітням цілей і завдань гуманітарних дисциплін, а також постійно мінливим рівнем базових знань. Активізуюча диференціація і спеціалізація теорії і практики в дизайні та мистецтві, їхнє протистояння традиційному розумінню предмету художнього мислення не виключає і необхідності проходження єдиної загальнонаукової методології.

Такою методологією постає загальна теорія систем, методика міждисциплінарних досліджень, методи багатовимірної аналізу гуманітарних проблем (англ. Multivariate analysis methods). Ці всі більш актуальні в сучасній науці методи все ще недостатньо розкриті з позицій історичного формування в частині мистецтвознавства та дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Напрямок структуралізму представлено в роботах Клода Леві-Стросса (Claude Levi-Strauss) [8] і Ролана Барта (Roland Barthes) [2], розробкою системної методології в естетиці та культурології займався М. С. Каган [7], в загальнотеоретичному осмисленні використані роботи В. Г. Власова [3; 4]. У більшості джерел розглянуті окремі аспекти виникнення загальнонаукової міждисциплінарної методології, але не представлено їх прояву в контексті мистецтвознавства та дизайну.

Мета дослідження полягає в розгляді передумов виникнення міждисциплінарності в мистецтвознавстві та дизайні, виявленні основних напрямків, які сприяли формуванню міждисциплінарної методології ХХІ століття.

Для досягнення цієї мети були поставлені такі завдання:

- розглянути напрямки в західно-європейському мистецтвознавстві, що сприяли формуванню міждисциплінарної методології ХХІ століття;

- виявити теорії, орієнтовані на послідовну розробку системної методології та їхній прояв в мистецтвознавстві та дизайні.

Виклад основного матеріалу. Сучасна філософська теорія систем, в тому числі в естетиці, сходиться до засновника феноменології – німецького мислителя Едмунда Гуссерля (Edmund Husserl), який вивів фундаментальні поняття безлічі, єдності, числа і заперечував проти суб'єктивного підходу до логічних понять. Підкреслюючи апіорність чистої логіки і

категорій поняття, судження, умовиводи, Е. Гуссерль відстоював «апіорну теорію цілого і частин» предметів пізнання, а згодом повернувся до використання більш старовинного вислову «онтологія» [5, 51].

Згодом дослідники в різних галузях гуманітарного знання відзначали небезпеку подібного, системного бачення та мислення, згідно з яким спочатку створюється якась система, а потім на її підставі моделюється дійсність. В результаті такого підходу з'явилася упередженість, проти якої активно виступали теоретики мистецтва, вважаючи «найбільш цінним те, що не вкладалося в створену ними систему» [3].

Французький історик мистецтва Жермен Базен (Germain Bazin) в книзі «Історія історії мистецтва: від Вазарі до наших днів» (1986) пише про те, що «наука є спосіб виявлення загальних засад, і тому історія як наука покликана не задовольнятися перерахуванням окремих спостережень, але розкривати причинний взаємозв'язок між різними приватними фактами. Мабуть, вона мусить ігнорувати випадкові події, – але саме такими і є переважно результати індивідуальної творчості ...». Посилаючись на історика Франсуа Сіміана (Francois Simiand), Базен подає його твердження, що «Індивід – це той, хто є ворогом свого включення в структуру виявлених наукою відносин». Далі Ж. Базен робить висновок: «Тому історики ХІХ століття намагалися звести пояснення художніх феноменів до будь-яким інших засад, які могли б бути безпосередньо включені в рамки детерміністських відносин» [1, 101].

Відомою є теза, згідно з якою історик, і не обов'язково в області мистецтва, до тих пір залишається істориком, поки не переносить на історичну дійсність власні погляди й уподобання. Разом з тим, історія апіорі не може бути об'єктивною. Так і історія мистецтва, дизайну та архітектури часто зумовлена суб'єктивним тлумаченням її авторів, хоча б у відборі розглянутих творів. За кожним історичним фактом стоїть особистість або група осіб, що мають свою власну, суб'єктивну точку зору. Як зазначав Ж. Базен, цитуючи німецького теоретика Ганса Белтинга (Hans Belting), виокремлення предмета історії мистецтва із загальної історії вже ставить «об'єкт цієї науки під загрозу» [1, 437].

Незважаючи на подібні висновки, в 1930-1940-х роках в західноєвропейському мистецтво-

знавстві під впливом структурної лінгвістики (концепції системного взаємозв'язку елементів мови), закладеної швейцарським лінгвістом Фердинандом де Соссюром (Ferdinand de Saussure), зародився напрямок структуралізму. Основними фігурами в розвитку цього руху вважаються Клод Леві-Стросс, Ролан Барт, Роман Якобсон (Roman Jakobson), Жак Лакан (Jacques Lacan), Мішель Фуко (Michel Foucault).

Структуралізм в історії класичного мистецтвознавства сформувався на основі теоретичних напрацювань деяких представників віденської школи. Саме в Віденському університеті в кінці XIX століття історія мистецтва була виділена в якості самостійної дисципліни, таким чином, діяльність університетських вчених того часу була об'єднана поняттям віденської школи. Першу віденську школу складають професора Віденського університету Рудольф фон Айтельбергер (Rudolph Eitelberger), Франц Вікхофф (Franz Wickhoff), Алоїз Рігль (Alois Riegl).

До другої віденської школи відносяться послідовники Алоїза Ріглі і Макса Дворжака: Ганс Зедльмайр (Hans Sedlmayr), Гвідо фон Кашніц-Вайнберг (Guido Kaschnitz von Weinberg), Отто Пехт (Otto Pächt), Йозеф Стржіговскі (Josef Strzygowski) та інші. Ж. Базен в книзі «Історія історії мистецтва: від Вазарі до наших днів» (1986) назвав діяльність другої віденської школи «новою хвилею формалізму» [1, 268], на її основі сформувалася німецько-австрійська школа гештальтпсихології та структуралізм. На цьому етапі розвитку історико-теоретичної думки вкоренилося переконання в тому, що художній розвиток може бути описано не тільки назвами хронологічних меж історичних типів і їх повторюваних стадій, але також в категоріях формоутворення [4, 35].

Безпосередньо говорити про прояв структуралізму в дизайні 1930-1940-х років так, як це представлено в мистецтвознавстві, не доводиться, оскільки до середини XX століття для дизайнерської діяльності більш нагальною була проблема його термінологічного становлення, яке офіційно відбулося лише в 1959 році. Тоді на першому конгресі ІКСИД в Стокгольмі термін «Industrial design» був офіційно визнаний дизайнерським співтовариством, як оптимальний для позначення нової художньої діяльності, її методів, результатів і системи теоретичних положень.

Отже, десятиліттями раніше відбувалося становлення термінологічного апарату дизайнерської професії. В основі тих подій проблема відносин дизайну з його промислової спрямованістю і традиційної художньої творчості. Дослідники цього процесу висловлювали свої власні, суб'єктивні думки, які до кінця XX століття співвідносяться з двома принциповими позиціями:

– дизайн – не мистецтво (Д. Джадд, Н. Поттер та ін.);

– дизайн дорівнює мистецтву (С. Бартон, Д. Нельсон, Б. Мунари і ін.).

На початку XXI століття ці думки були об'єднані прихильниками третьої позиції, згідно з якою мистецтво може виходити за свої межі, об'єднуючись з прикордонним йому дизайном (Р. Таттл і ін.). Ще одна сучасна позиція теоретиків полягає в тому, що дизайн і художня творчість є самостійними феноменами духовної культури, при цьому союз мистецтва та дизайну є дуалістичним: мистецтво і дизайн одночасно різні і схожі (Б. Бльомінк і ін.).

Повертаючись до ідей структуралізму і його можливого перенесення в сферу дизайну, слід відзначити дослідження французького етнографа і соціолога Клода Леві-Стросса. Приділяючи серйозну увагу структурному характеру соціальних явищ, К. Леві-Стросс виділив структурну антропологію як окремий напрямок етнології. Описуючи теорію первісного мислення в однойменній книзі, К. Леві-Стросс представляє еволюцію культури як рух до єдності чуттєвого і раціонального начал, втрачених сучасною цивілізацією. Єдність чуттєвого і раціонального співзвучно з естетичним і функціональним в процесі розробки об'єкта дизайну.

Закономірною реакцією на дослідження структуралістів в західноєвропейському мистецтвознавстві 1970-х років, викликаній впливом загальної атмосфери постмодерністської естетики, став розвиток методології постструктуралізму, що заперечує системність мистецтва (або твори мистецтва) як об'єкта дослідження. При цьому постструктуралізм може бути розцінений не тільки як результат послідовного розвитку структуралізму, але і як його подолання або заперечення. Французький філософ Жиль Дельоз (Gilles Deleuze) свого часу зазначав, що значення структуралізму для філософії і для думки в цілому полягає в тому, що він зміщує звичні межі [6, 104].

Постструктуралізму, на відміну від

структуралізму, не властиве виявлення строго об'єктивного стану справ, не залежного від суб'єкта, а також пошук стійких опозицій всередині структури. У центрі уваги постструктуралізму виявився «виворіт» структур, тобто те в суб'єкті, що впливає на становлення структур [9, 480].

Таким чином, в постструктуралізмі стійка цілісність структури протиставляються області нестійкої і хаотичної фрагментарності. Про подібні процеси також писали деякі структуралісти, зокрема Р. Барт [2] і К. Леві-Стросс [8], відзначаючи, що впорядкованій структурі в будь-якій сфері дослідження протистоїть область безладного, хаотичного.

На відміну від західноєвропейського мистецтвознавства з його методологією постструктуралізму, в СРСР в 1960-1970-х роках інтенсивно розроблялася *системна методологія*, заснована на розумінні об'єкта дослідження як цілісної системи, що включає необхідні для її функціонування елементи, закономірно пов'язані між собою. Застосування цієї методології в мистецтвознавстві передбачає як мінімум два припущення, згідно з якими, об'єкт дослідження представляє собою систему і така система пізнавана. У гуманітарних науках системну методологію розробляли І. В. Блауберг, В. М. Садовський, Е. Г. Юдін.

В естетиці та культурології розробкою системної методології займався М. С. Каган, зокрема в монографії «Морфологія мистецтва» (1972), статті «Про системний підхід до системного підходу» (1973), в навчальному посібнику «Філософія культури» (1996). У більш пізній теоретичній праці, а саме в книзі «Естетика як філософська наука» (1997), М. С. Каган про поняття «системний підхід», введеному ще в середині ХХ століття, пише наступне: «Зараз вже ясно, що мається на увазі зовсім конкретна методологічна процедура приватного значення – «підхід» у власному розумінні слова, а щось набагато масштабніше – особливий спосіб мислення, що виявляється в наші дні і в науковому пізнанні, і в технічній творчості, і в проектній діяльності. <...> Набуття системним мисленням парадигмального масштабу <...> пояснюється тим, що в другій половині ХХ ст. у всіх областях культури доводиться мати справу з цілісними, складними і надскладними системами, які виявляються доступними пізнанню, перетворенню, управлінню, проектуванню саме в своїй цілісності і тому не допускають звичного аналітичного розчленування і оперування

кожною частиною окремо» [7, 50].

Таким чином, у філософії, естетиці, культурології ХХ століття в цілому, а також в дизайні і мистецтвознавстві зокрема, спостерігається послідовна розробка системної методології, яка враховує досвід структуралізму і постструктуралізму. Це прагнення до інтеграції об'єднало концепції і методи різних наук, що стало основою формування загальнонаукової методології ХХІ століття. Саме «на методологічному ґрунті, зораному системним підходом» [7, 51] виник такий міждисциплінарний напрямок як *синергетика* (від грец. *Сун* – разом і *ergos* – діючий), метою якого є вивчення процесів складних, динамічних систем, що самоорганізуються.

Універсальність синергетичного пояснення світу складається в наявності спільної основи для опису механізмів виникнення будь-яких явищ в природі, техніці, суспільстві. При цьому закони самоорганізації систем, що розвиваються, мають не приватний, а загальний характер переходу від нижчих форм до вищих, від одного порядку до іншого і тому застосовні до дослідження культури і мистецтва.

Висновки. У науковій статті наведено та розглянуто напрямки в філософії, естетиці та культурології ХХ століття, що сприяли виникненню загальнонаукової міждисциплінарної методології в цілому, з проявом в мистецтвознавстві та дизайні. Показана послідовна розробка системної методології, яка враховує досвід структуралізму і постструктуралізму в західноєвропейському мистецтвознавстві, а також формування системного підходу в СРСР. Прагнення до синтезу знань, отриманих в рамках окремих дисциплін, стало однією з провідних тенденцій в науці другої половини ХХ століття і сьогодні проявляється в застосуванні відповідних проблемних і проектних підходів в дослідженнях на стику наукових дисциплін, а також все більш частого затвердження парадигми цілісності.

Подальше дослідження може бути направлено на розгляд теоретичних положень синергетики в дизайні, які представляють певний інтерес в контексті сучасних міждисциплінарних досліджень.

Література

1. Базен Ж. Искусства от Вазари до наших дней. Москва : Прогресс-культура, 1994. 528 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
3. Власов В. Г. Параискусствознание и исторический процесс. *Архитектон*. 2012. № 1(37). URL: http://archvuz.ru/2012_1/4 (дата звернення: 13.11.2020).
4. Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2017. 264 с.
5. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Москва : Академический Проект, 2009. 489 с.
6. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я.И. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.
7. Каган М. С. Эстетика как философская наука. Санкт-Петербург : Петрополис, 1998. 544 с.
8. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Москва : Наука, 1985. 320 с.
9. Тарасов А. Н. Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодернизма. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2008. № 74-1. С. 478–483.

References

1. Bazin, J. (1994). Art from Vasari to the present day. Moscow: Progress-kul'tura [in Russian].
2. Bart, R. (1989). Selected works: Semiotics: Poetics. (G. Kosikova, Trans). Moscow: Progress [in Russian].
3. Vlasov, V. (2012). Para-art and historical process. *Architecton* (Vol. 1). Retrieved from: http://archvuz.ru/2012_1/4
4. Vlasov, V. (2017). The theory of shaping in the fine arts. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta [in Russian].
5. Gusserl, E. (2009). Ideas for a pure phenomenology and phenomenological philosophy. Moscow: Akademicheskij Proekt [in Russian].
6. Deleuze, J. (2011). The Logic of Sense. (Y. Svirsky, Trans). Moscow: Akademicheskij Proekt [in Russian].
7. Kagan, M. (1999). Aesthetics as a philosophical science. St. Petersburg: Petropolis [in Russian].
8. Meletinsky, E.M., & Neklyudov, S.Yu. (1985). Foreign research on the semiotics of folklore. Moscow: Nauka [in Russian].
9. Tarasov, A.N. (2008). Poststructuralism as a philosophical basis of the artistic culture of postmodernism. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena*, 74-1, 478-483 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2020
Отримано після доопрацювання 15.10.2020
Прийнято до друку 22.10.2020*

Цитування:

Демессіє М. К. Методологічні принципи формування архітектурного простору в контексті інноваційних концепцій. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 114-117.

Демессіє Мекурія Келкай,

*кандидат технічних наук, доцент, доцент
кафедри дизайну Черкаського державного
технологічного університету*

<https://orcid.org/0000-0002-5015-4820>

demessiemk@gmail.com

Demessie M. (2020). Methodological principles of the formation of architectural space in the context of innovative concepts. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 114-117 [in Ukrainian].

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ПРОСТОРУ В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Мета дослідження. Виділення інноваційних принципів формування сучасного архітектурного простору на основі комплексного застосування функціонального, конструктивного, технологічного, архітектурного та містобудівного аспектів в контексті еволюційного розвитку суспільства. **Методологія дослідження.** Ґрунтується на комплексному використанні загальнонаукових методів дослідження: аналіз літературних та архівних джерел, натурні дослідження і фіксації, аналіз проектних матеріалів, аналіз розвитку функціональної структури архітектурного простору, узагальнення раніше запропонованих ідей та пропозицій. **Наукова новизна:** виявлені перспективи застосування інноваційних технологій для формування архітектурного простору майбутнього; визначено методологічні принципи та критерії формування архітектурного простору. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження, визначені інноваційні концепції розвитку архітектурного простору, сформульовані методологічні принципи, розроблені комплексні підходи до формування архітектурного простору. Крім того, за підсумками досліджень сформульовані наступні висновки: Визначено інноваційні концепції і принципи формування архітектурного простору, запропоновані на основі комплексного вивчення вітчизняного і світового досвіду. Виявлено універсальний підхід до розвитку архітектурного простору, який передбачає використання наукового підходу до проектування міського середовища із застосуванням інноваційних принципів. Концепція формування архітектурного простору повинна відображати інноваційні процеси, які відбуваються в суспільстві. Принципи формування архітектурного простору повинні ґрунтуватися на соціальній необхідності, технічних можливостях і естетичних вимогах суспільства. \

Ключові слова: методологічні принципи, інноваційні концепції, архітектурний простір, структурні аспекти.

Demessie Mekuria Kelkay, candidate of technical sciences, associate professor, associate professor of the department of Design, Cherkasy state technological university

Methodological principles of the formation of architectural space in the context of innovative concepts

The purpose of the article. Highlighting the innovative principles of the formation of a modern architectural space based on the integrated use of functional, constructive, technological, architectural, and urban aspects in the context of the evolutionary development of society. **Methodology.** It is based on the integrated use of general scientific research methods: analysis of literary and archival sources, field studies and fixations, analysis of design materials, analysis of the development of the functional structure of the architectural space, a synthesis of previously proposed ideas, and proposals. **Scientific novelty.** The prospects for the use of innovative technologies for the formation of the architectural space of the future were identified; methodological principles and criteria for the formation of the architectural space of the future are defined; a universal theoretical model for the formation of architectural space is proposed. **Conclusions.** As a result of the study, innovative concepts for the development of architectural space were identified, methodological principles were formulated, and comprehensive approaches to the formation of architectural space were developed. In addition, according to the results of the research, the following conclusions are formulated: The innovative concepts and principles of the formation of the architectural space, proposed on the basis of a comprehensive study of domestic and world experience, are identified. A universal approach to the development of the architectural space has been identified, which involves the use of a scientific approach to the design of the urban environment with the use of innovative principles. The concept of the formation of the architectural space should reflect

the ongoing innovative processes in society. The principles of the formation of the architectural space should be based on social needs, technical capabilities, and aesthetic requirements of society.

Key words: methodological principles, innovative concepts, architectural space, structural aspects.

Актуальність теми дослідження. У сучасному науково-технічному світі архітектура звертає увагу на взаємодію природного середовища і суспільства. Сучасне середовище життєдіяльності вимагає пошуку нових наукових підходів до формування архітектурного простору. Навколишнє середовище людини, засноване на нових принципах взаємодії природи і архітектури, являє собою нову модель.

Сучасні тенденції в архітектурній практиці, виражені в окремих концепціях, методах і підходах свідчать про розвиток вектора комфортності і впорядкованості в архітектурному вирішенні [1]. Однак, їх локальні прояви не відображають комплексного підходу до створення комфортного архітектурно-просторового середовища проживання.

У зв'язку з цим виникає актуальне питання про виявлення методологічних принципів формування універсального архітектурного простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання теорії та принципи архітектури, пов'язані з взаємодією природи і архітектури, висвітлені в роботах: Л. Саллівен, Ле Корбюзьє, Е. Говарда, П. Солері, П. Портогезі, Ф. Отто, Г. Гріно, Ч. Дженкса, Г. Лінна, П. Грюбер, Ф. Стедмана, В. А. Нефедова, З. Торабі, Ю. С. Янковської, О.Н. Ключкової, Е. В. Денисенко та інших теоретиків [1, 6].

Перспективні напрямки проектування архітектурного простору майбутнього представлені в роботах І. Фрідмана, П. Меймон, Р. Херрон, Р.Б. Фуллера, А. В. Скороходова, Б.А. Черкес, С. Г. Чечельницький, Т. К. Ернст та інших [2, 3, 4, 5].

Однак концептуального осмислення феномену архітектурного простору і його методологічних принципів формування з урахуванням мінливості в суспільстві і стрімкого розвитку технологій в архітектурно-дизайнерському полі не робилося в повній мірі. Очевидно, що для цього потрібні узагальнення і систематизування основних принципів і концепцій формування архітектурного простору.

Аналіз сучасних тенденцій в області архітектурного проектування дозволяє стверджувати, що в архітектурній практиці питання комфортності тісно пов'язані з питаннями посидання в архітектурній споруді факторів економічності, малої матеріаломісткості,

енергозбереження і виразності архітектурних форм [2, 3].

Динамічний розвиток рівня технологічного обміну суспільства, викликане науково-технологічним прогресом, сформувало мінливе середовище вимог до архітектурного простору. Потреба в реагуванні архітектури на ці зміни обґрунтовує необхідність створення революційного сучасного архітектурного простору, яке могло б змінюватися услід за запитамі громадськості, при цьому зберігаючи своє основне функціональне призначення.

Мета дослідження. Виділення інноваційних принципів формування сучасного архітектурного простору на основі комплексного застосування функціонального, конструктивного, технологічного, архітектурного та містобудівного аспектів в контексті еволюційного розвитку суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Архітектурний простір – штучна естетична категорія, створене людиною внутрішнє або зовнішнє середовище, організоване за допомогою засобів архітектури і дизайну, яке складається з просторових форм, площин, що візуально обмежують простір і предметів наповнення [4].

Архітектурний простір займає центральне місце в структурі міст і виконує рекреаційні, культурні та просвітницькі функції, будучи багатофункціональним ядром в суспільному житті городян.

Архітектурний простір, як структурний елемент сучасного міста постійно вимагає перетворення і адаптацію до сучасних вимог. При цьому архітектурний простір служить як інтелектуальне інноваційне поліфункціональне середовище та є стимулятором і генератором створення нових концепцій, технологій та ідей, і їх подальшої реалізації в розвитку міського середовища.

В умовах появи стрімко наростаючих інноваційних технологій і динамічних змін у розвитку сучасного суспільства, як наслідок, і в архітектурі і дизайні вимагає пошуку нових наукових підходів до формування архітектурного простору. Навколишнє середовище, засноване на принципах несуперечливої взаємодії природи і архітектури, являє собою нову модель розвитку міського простору.

Створення громадських просторів нового типу з застосуванням інноваційних технологій і

матеріалів, а також адаптації існуючих елементів наповнення архітектурного середовища сприятиме формуванню екологічної, соціально-орієнтованої та комфортної рекреаційної зони.

При створенні громадських просторів нового типу, необхідно керуватися основними структурними аспектами формування архітектурного простору, а саме:

- Координаційний аспект – координація між природним контекстом і архітектурою, тобто відображення природи в архітектурі.

- Просторовий аспект – співвідношення характеристики і якості простору в архітектурі, тобто функціональність, мобільність, модульність, циклічність системи.

- Аспект автономності – внутрішня завершеність і автономність системи, тобто автономність системи і її елементів.

- Формоутворювальний аспект – інтерпретація та інтеграція природної форми, тобто метафора природних форм в архітектурі.

- Аспект цілісності – об'єднання різномасштабних і різнохарактерних об'єктів архітектурного середовища в цілісну систему, тобто взаємопов'язана єдність елементів при збереженні ідентичності.

Концепція формування архітектурного простору. Архітектурний простір в структурних елементах і просторових формах відображає соціальні процеси, які відбуваються в певний історичний період розвитку суспільства. І концепція формування архітектурного простору повинна відображати соціокультурну, історичну та духовну спадщину городян і стати транслятором цінностей.

Концепція – генеральний задум, що визначає стратегію дій при здійсненні архітектурних проєктів, планів, програм.

Концепція формування системи архітектурних просторів в структурі міст будується на постулатах, що визначають комфортність і привабливість міського середовища:

- інтеграції архітектурно-художньої єдності в просторово-часовому контексті;

- гармонізації соціальних, екологічних, територіально-просторових чинників розвитку поселень;

- оптимізації поєднання стабільного і змінюваного елемента в системі;

- збалансованості структурних елементів;

- пристосованості до ризиків природно-кліматичного і техногенного характеру;

- ергономічності і візуальної комфортності середовища;

- доступності та багатофункціональності середовища;

- інтерактивності і впливу глядача на художній об'єкт;

- динамічності просторових систем;

- гнучкості багатопланової форми, що розвивається;

- комплексності підходів при проектуванні і організації функціонування просторових систем.

Принципи формування інноваційного архітектурного простору. Принцип – це першооснова, постулат, вихідне положення, керівна ідея, а також внутрішнє переконання яке дозволяє архітекторові або дизайнерові відтворювати, або вибирати стійкі правила інноваційних типів для оцінки та відтворення архітектурного простору в самих різних аспектах [5].

На основі аналізу існуючого теоретичного матеріалу, світового досвіду та інноваційних тенденцій у створенні сучасних архітектурних просторів, можна сформулювати такі основні принципи формування архітектурного простору, застосування яких може бути розглянуто в кожному окремому випадку частково або в повному обсязі:

- Принцип єдності архітектура-ландшафт. Архітектурний простір складається з двох рівнозначних компонентів – архітектурного і ландшафтного і між ними існують тісні взаємозалежності і взаємовпливи, що зумовлюють їх єдність.

- Принцип поліфункціональності. Архітектурне середовище виконує функцію або групу функцій залежно від типу архітектурного простору.

- Принцип мінливості в часі. Архітектурний вигляд не є досконалим, він змінюється в часі для задоволення вимоги мешканців.

- Принцип взаємозв'язку. Архітектурний простір слід розглядати, як збалансовану систему, в якій природні системи і архітектурні форми взаємопов'язані.

- Принцип екологічності. Створення об'єкта архітектурного простору максимально наближеного до природного середовища.

- Принцип соціальної спрямованості. Спрямований на створення архітектурних просторів, які задовольняють потреби різних категорій людей.

- Принцип високотехнологічності – формування архітектурного простору з використанням самих передових технологій, матеріалів і інноваційних рішень.

– Принцип гармонійної інтеграції – оптимальної узгодженості структурних елементів архітектурного простору в єдине ціле.

– Принцип енергоефективності – раціональне використання енергетичних ресурсів при експлуатації об'єктів архітектурного простору.

Звичайно, ці принципи повинні здійснюватися комплексно і супроводжуватися модернізацією всієї життєдіяльності людини. Без такого системного підходу неможливо досягти основної мети – одночасного відновлення природного середовища, якості життя, екологічної рівноваги та сталого розвитку зовнішнього і внутрішнього просторів.

Висновки. Аналіз основних принципів та концепцій у формуванні архітектурного простору дозволив виявити комплексний підхід для розробки модифікованого архітектурного простору, яке задовольняє сучасним вимогам суспільства [1].

В результаті проведеного дослідження, визначені інноваційні концепції розвитку архітектурного простору, сформульовані методологічні принципи, розроблені комплексні підходи до формування архітектурного простору.

Крім того, за підсумками досліджень сформульовані наступні висновки:

- Визначено інноваційні концепції і принципи формування архітектурного простору, запропоновані на основі комплексного вивчення вітчизняного і світового досвіду.

- Виявлено універсальний підхід до розвитку архітектурного простору, який передбачає використання наукового підходу до проектування міського середовища із застосуванням інноваційних принципів.

- Концепція формування архітектурного простору повинна відображати інноваційні процеси, які відбуваються в суспільстві.

- Принципи формування архітектурного простору повинні ґрунтуватися на соціальній необхідності, технічних можливостях і естетичних вимогах суспільства.

Література

1. Денисенко Е.В. Принципы формирования архитектурного пространства на основе биоподходов: автореф. дис. на соискание наук. степени канд. арх.: 05.23.20. Нижний Новгород, 2013. 24 с.

2. Скороходова А. В. Сучасне архітектурне середовище та його вплив на поведінку людини. Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. 2008. Вип. 632. С. 131–133.

3. Черкес Б.С., Юрик Я.М. Ідентичність та пам'ять у міському середовищі. Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. 2014. Вип. 793. С. 35–39.

4. Чечельницький С. Г. Методологічні основи візуальної екології архітектурного середовища: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра арх.: 18.00.01. Харків. 2011. 36 с.

5. Ернст Т. К. Принципи формування архітектурного середовища дитячих освітньо-виховних закладів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. арх.: 18.00.01. Київ. 2007. 21 с.

6. Zohreh Torabi, Sara Brahman. Effective Factors in Shaping the Identity of Architecture. Middle-East Journal of Scientific Research. Dubai. 2013. Vol. 15 Issue 1. – p. 106– 113.

References

1. Denisenko E.V. (2013). The principles of the formation of architectural space based on bio approach: Extended abstract of the candidate's thesis. Nizhny Novgorod: KSABU [in Russian].

2. Skorokhodova A.V. & Kupriyova Y. V. (2008). Modern architectural environment and its influence on human behavior. Bulletin of the national university "Lviv Polytechnic". Architecture. (Vol. 632), (pp. 131–133). L'viv: NULP [in Ukrainian].

3. Cherkes B.S. & Yuryk Y.M. (2014). Identity and memory in an urban environment. Bulletin of L'viv National University «L'viv Polytechnic». Architecture. (Vol. 793), (pp. 35 – 39). L'viv: NULP [in Ukrainian].

4. Chechelnysky S.G. (2011). Methodological foundations of visual ecology of the architectural environment: Doctor's thesis. Kharkiv. Kharkiv State University of Building and Architecture [in Ukrainian].

5. Ernst T.K. (2007). Principles of formation of the architectural environment of children's educational institutions: Extended abstract of candidate's thesis. Kive. National Academy of Fine Arts and Architecture [in Ukrainian].

6. Zohreh Torabi & Sara Brahman. (2013). Effective Factors in Shaping the Identity of Architecture. Middle-East Journal of Scientific Research. (Vol. 15), (Issue 1). (pp. 106– 113). Dubai: UAE [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2020

Отримано після доопрацювання 19.10.2020

Прийнято до друку 27.10.2020

Цитування:

Дерман Л. М. Діджитал-проектування та презентація колекції одягу як автоматизована граматика ХХІ століття. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 118-122.

Derman L. (2020). Digital-design and presentation of clothing collection as an automated grammar of the XXI century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 118-122 [in Ukrainian].

Дерман Ліля Миколаївна,

*кандидат філософських наук, доцент, завідувач
кафедри дизайну та реклами, факультету*

філософії та суспільствознавства

НПУ ім. М.П. Драгоманова. Е-

<https://orcid.org/0000-0001-7408-7645>

mail:liliya.derman@gmail.com

ДІДЖИТАЛ-ПРОЕКТУВАННЯ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЯ КОЛЕКЦІЇ ОДЯГУ ЯК АВТОМАТИЗОВАНА ГРАМАТИКА ХХІ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з аналізом сучасних трансформацій в модній індустрії та нових підходів до проектування одягу, що пов'язані зі змінами, які відбуваються у світі та у fashion-індустрії. **Методологія.** Специфіка дослідження вплинула на його методологічні засади. Відповідно, були використані такі методи. як: аналіз, синтез, та системний підхід. Методологічна база дала можливість прослідкувати та визначити вектор розвитку модної індустрії з позиції діджитал трансформацій в соціокультурному просторі. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні складових діджитал-проектування, а саме автоматизованих методів (програм) розробки продуктів індустрії моди. Основні положення дослідження розкривається у наступних положеннях: полісистемному аналізі синтезу інноваційних цифрових технологій і проектування одягу як актуального напрямку у fashion індустрії. **Висновки.** Суть і зміст автоматизованих систем проектування, таких як: Marvelous designer, CLO 3D та інших підходів, що передбачають застосування цифрових технологій, сьогодні частково піднімають і вирішують питання перевиробництва та надмірного споживання об'єктів fashion-індустрії. Технічний прогрес, перенасичення ринку товарами, швидкість змін у суспільстві змушує виробників передивитися свою стратегію розвитку, у якому слід розвиватися.

Ключові слова: 3D моделювання, автоматизація, цифрові технології, проектування одягу, CLO 3D, Marvelous designer, fashion-індустрія.

Derman Lilya, Ph.D., Associate Professor, Head of the Department of Design and Advertising, NPU M.P. Dragomanova

Digital - design and presentation of clothing collection as an automated grammar of the XXI century

Purpose of the article. The research is connected with the analysis of modern transformations in the fashion industry and new approaches to clothing design associated with the changes that are taking place in the world and in the fashion industry. **Methodology.** The specificity of the study influenced its methodological foundations. Accordingly, methods such as analysis, synthesis, and systems approach were used. The methodological base made it possible to trace and determine the vector of development of the fashion industry from the standpoint of digital transformations in the socio-cultural space. **The scientific novelty** of the work lies in the definition of the components of digital design, namely, automated methods (programs) for the development of fashion industry products. The main provisions of the study are disclosed in the following provisions: polysystem analysis of the synthesis of innovative digital technologies and design of clothes as an urgent trend in the fashion industry. **Conclusions.** The essence and content of automated design systems, such as Marvelous designer, CLO 3D, and other approaches involving the use of digital technologies, today partially raise and resolve the issue of overproduction and excessive consumption of objects in the fashion industry. Technological progress, market oversaturation with goods, the speed of changes in society forces manufacturers to reconsider their development strategy, in which they should develop.

Key words: 3D modeling, automation, technology, three-dimensional model design, CLO 3D, Marvelous designer, fashion industry.

Актуальність теми дослідження. Підвищення якості товарів та їх конкурентоспроможність забезпечується за умов, якщо компанія здатна швидко реагувати на зміни та адаптуватися до них. Важливим моментом у цьому є перехід на нові технології проектування та виробництва продуктів індустрії моди: одягу, аксесуарів, взуття тощо. Тому вдосконалення процесу проектування має першочергове значення. Практика розробки конструкцій, як одягу, так і інших товарів індустрії моди, показали, що основним напрямком удосконалення цього процесу є його автоматизація, що забезпечує оптимізацію вимог виробництва та споживачів. Надзвичайно популярними темами у дизайні наразі є такі напрями як: автоматизація, робототехніка, 5G, кіберспорт, штучний інтелект, нейронні мережі, інтернет речей і інші смарт-технології. Саме зв'язок та актуальність цих складових запропоновано у статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Розробкою цього питання займалися: О.А. Воронцова, А.В. Гайдамащук, В. В. Гетманцева, М.А. Гусева, О.Н. Данилова, Н.А. Домудложджова, И.Н. Сторова, Д.Р. Саїді, И.А. Слесарчук

Мета дослідження. Дослідження пов'язане з аналізом сучасних трансформацій в модній індустрії та нових підходів до проектування одягу, що пов'язані зі змінами, які відбуваються у світі та у fashion-індустрії.

Виклад основного матеріалу. У 2011 році на промисловій виставці у Ганновері одним із актуальних питань, що було винесено на обговорення – застосування інформаційних технологій у виробництві. Як наслідок, було впроваджено дефініцію четвертої промислової революції чи інакше – «Індустрія 4.0». Її суть полягає в тому, що віртуальний світ все більше впроваджується у матеріальний. Автоматизовані та «розумні» виробництва – одна з ознак трансформованої галузі.

У контексті означеного питання необхідно проаналізувати попередні три революції та з'ясувати у чому суттєва відмінність четвертої революції від попередніх, та показати як саме вона пов'язана з індустрією моди. Початок першої промислової революції датується XVII століттям і визначається з появою парових машин. Друга промислова революція пов'язується з появою конвеєра і електрики. Яскравим прикладом є завод «Форд». Третя революція припадає на XX століття і характеризується появою комп'ютерних технологій та автоматизації виробництва, що спричинило зникнення великої кількості робочих місць. Усе це, безумовно, вплинуло на загальну економічну ситуацію. У XXI столітті вже говорять про

початок четвертої революції, яка поєднає стару й нову економіку та засоби виробництва в одну мегасистему. Виникають зв'язки, яких раніше не існувало. Наприклад, «інтернет речей», коли кількість предметів, підключених до всесвітньої мережі, перевищила кількість людей. Ці речі можуть взаємодіяти між собою без участі людини. За прогнозами аналітиків, у найближчі роки очікується справжній бум інтернету речей. Так, за даними Gartner, до 2020 року кількість підключених до всесвітньої мережі пристроїв буде 26 мільярдів, а дохід від продажу устаткування, програмного забезпечення та послуг становитиме 1,9 трлн доларів. Однією з характеристик четвертої промислової революції є швидкі зміни. Те, що раніше відбувалося століттями, десятиліттями, у XX столітті відбувається за кілька років, а часом і за кілька місяців [2; 5; 16].

Наприклад, однією з ознак четвертої промислової революції є кастомізація, тобто можливість виробляти продукт, адаптований під окремого споживача, з тими вимогами, які необхідно врахувати. Цей процес наразі може відбуватися при безпосередній взаємодії з виробництвом. Це нівелює процес масового виробництва. Відбувається перехід до індивідуального. Зокрема, пандемія COVID-19 пришвидшив цю трансформацію. Глобальний ринок змінюється локальним. Від виробництва промислового fashion-індустрія часто переходить до ремісничого. Коли замовник звертається до майстра з тим, щоби виготовити річ на замовлення відповідно до індивідуальних мірок чи вимог. Цю тенденцію вже можна прослідкувати у fashion-індустрії. Прикладом індивідуального підходу до виробництва є колаборація шведського бренду мас-маркет H & M і берлінської компанії, яка займається впровадженням нових технологій у модну сферу ZyseMe. У 2018 році ZyseMe запустила власну платформу штучного інтелекту для роздрібної торгівлі, яку партнери адаптували до нового проєкту з метою пропозиції індивідуально пошиття чоловічих сорочок. Наразі ця інноваційна послуга тестується в онлайн-магазині шведського рітейлера. Цей проєкт має назву Just Perfect, а випробуваний продукт реалізується виключно в Німеччині [5].

Сьогодні на ринку комп'ютерних технологій представлена велика кількість систем автоматизованих методів діджитал-проектуювання одягу. Програми САПР, AutoCAD, 3d Max, CLO 3D і Marvelous designer дозволяють реалізувати різні принципи площинної та тривимірної побудови викрійок та ескізів. Сучасні програми дають можливість рухати аватари навколо осі, або

ж навіть дефілювати по віртуальному подіуму. Серед найбільш прогресивних – використання програм 3D моделювання одягу: CLO 3D і Marvelous designer, які передбачають відмову від традиційних форм і методів виконання проектно-конструкторських задач. Автоматизація проектування передбачає перехід на більш формалізовані принципи, які дозволяють скорочувати як матеріальні, так і часові витрати. Ми не закупаємо тканину на пошиття прототипів, не витрачаємо час на їх виготовлення, не засмічуємо планету невдалими зразками моделей тощо. Усі поправки вносяться у програмі 3D моделювання, адже в ній одразу зрозуміло те, як саме буде виглядати майбутній виріб. Усі недоліки, чи просто потрібні зміни можна відрегулювати у програмі [14; 15].

Так, за допомогою цих програм, відомий бренд Carlings у співпраці з креативним агентством Virtue виготовив продукцію, яку можна приміряти лише у віртуальній реальності. Мова йде про цифровий одяг, який компанія почала продавати. Колекція Neo-Ex від Carlings відображає тенденцію sustainable fashion, що пропагує зниження негативного впливу на навколишнє середовище. Тобто компанія випускає одяг, який існує тільки в цифровому форматі. Ідеєю до створення цієї колекції слугувала ігрова індустрія. Отримавши власні фото у цьому цифровому одязі споживач може публікувати їх у соціальних мережах створюючи новий контент і не витрачаючи при цьому великі гроші на купівлю нових образів, які будуть не потрібні після. Цим же шляхом пішов і бренд Fabricant, який щомісяця випускає нову лінію цифрового одягу й безкоштовно розміщує його для використання на своєму веб-сайті [8]. За результатами досліджень проведених у 2018 році, кожен десятий покупець купує одяг переважно для створення контенту. Після цього товар потрапляє на смітник забруднюючи середовище. В такій ситуації віртуальний одяг набуває екологічних ознак. До того ж, такий товар може бути виконаний із застосуванням різноманітних форм і текстур, які неможливо або негуманно реалізувати, або непрактично використовувати у реальному житті.

Системи автоматизованого проектування одягу реалізують процес тривимірної розробки конструкції виробу. Проте однією з головних задач є можливість віртуальної примірки, яка дозволяє проаналізувати й затвердити колірне рішення моделі, поєднання фактур та матеріалів, що використовуються. До систем, які реалізують тривимірну примірку, відносяться: «i-Designer», «Gerber», «Julivi», «DressingSim», «Investronica», «Optitex» «Vidya Assyst». Процес проектування

одягу досить трудомісткий і витратний. Він передбачає: розробку лекал, виготовлення макетів та прототипів виробів за для відпрацювання технологічних та конструктивних вузлів та рішень на показники якості тощо. Ці системи дають можливість економити ресурси, за їх допомогою можна сканувати фігуру людини створюючи її сканатари (реальні або віртуальні манекени, які створені по розмірним параметрам клієнта), приміряти викрійки на тривимірний манекен, підбирати матеріали, оцінювати посадку віртуального виробу, а також корегувати віртуальний продукт [15].

Цікавий проєкт належить Юсаку Маедзава, який розробив «розумний» костюм Zozosuit. Комбінезон виготовлявся з еластичної тканини й був оснащений мікро-датчиками, які формували на поверхні малюнок у вигляді гороху. Костюм підключався до додатка, який «знімав» мірки з людини та передавав їх у інтернет-магазин. На основі даних про розміри тіла замовника, інтернет-магазин автоматично підбирав покупцям одяг, який якнайкраще пасував клієнту. Проєкт був заснований у 2017 році, а у травні 2019 року припинив своє існування через недостатньо продуману бізнес-модель, яка призвела до суттєвого зниження прибутку [13].

Новітнє технічне забезпечення систем автоматизованого проектування одягу дозволяє автоматизувати майже всі етапи проектування, а в окремих випадках і виготовлення одягу. Наприклад, одяг, що друкується на 3D принтері.

Найвідомішим дизайнером, що працює у напрямі Fashion Tech і друкує одяг чи окремі його деталі на принтері – Айріс ван Херпен. Її робота з застосуванням методу швидкого прототипування – синтез комп'ютерного моделювання одягу та ручної роботи. Надзвичайно цікавими у цій царині є й роботи дизайнера Юлії Кернер – фахівця в області 3D друку. Натхненна структурами природи, вона розробила та надрукувала 3D «куртку SETAE» – унікальну візуалізацію «Мадагаскарського західного метелика» [9].

Ще одне надзвичайне вбрання було створено дизайнерами Франсісу Бітонто та Міхаелем Шмідтом. За допомогою адитивних технологій вони надрукували на 3D принтері сукню, прикрашену кристалами Swarovski. Це вбрання у 2013 році на конференції, що проходила в Нью-Йорку, представила Діта фон Тіз. Цей виріб мав суттєву відмінність від інших у тому, що він був досить гнучким і за своєю структурою нагадував тканину, завдяки тому, що складався з 3000 рухливих з'єднань [11].

Технологія тривимірного друку набуває все більшої актуальності, проте має і свої недоліки.

Головна проблема в тому, що матеріали для 3D друку більш жорсткі, на відміну від традиційної тканини. Для виготовлення надрукованого одягу використовуються такі технології, як: FDM (моделювання методом наплавлення), SLS – цей метод дозволяє створювати складний дизайн з великою кількістю деталей. SLA – характеризується високою роздільною здатністю друку.

Виробництво одягу з використанням адитивних технологій має й певні переваги перед традиційним. Це екологічні аспекти – зменшення виробничих відходів та ресурсів на виготовлення таких виробів. Наприклад, менше використання води, а також легкість утилізації готових виробів або відходів виробництва. Так відомий бренд Adidas застосовує перероблений океанічний пластик, для виробництва підошви взуття, що друкується на 3D принтері. Це можливість отримання нових матеріалів зі старих, що відповідає основним принципам sustainable fashion [7; 10].

Зокрема, 3D друк дає можливість індивідуального підходу до виробництва. Ще однією суттєвою перевагою адитивних технологій є скорочення логістичних витрат. Тобто усі виробниці можуть бути надруковані локально [11].

Проектування діджитал-одягу використовується не тільки у сфері виробництва, а й у маркетинговій сфері та соціально важливих питаннях. На показі Alexander McQueen у 2006 році відома модель Кейт Мосс вийшла у сукні з легкої тканини. Насправді то була проекція – голограма. Це було вперше в історії в індустрії моди [2; 3].

У 2016 році з'явився аватар – віртуальний інфлюенсер Ліл Мікела, яка виглядала дуже реалістично, проте існувала тільки в 3D просторі. Її роль була як соціальна, наприклад, у своїх постах вона писала про фемінізм, харасмент і права трансгендерів, так і маркетингова: за її безпосередньої участі проходила рекламна кампанія одягу таких відомих брендів, як Prada, Moncler і Marine Serre та інших. Для неї спеціально створювався цифровий одяг цих брендів [7].

Ще однією цифровою супермоделлю є Shudu, створена відомим британським фотографом Кемероном Джеймсом Вілсоном.

Тема діджитал проектування набувала своєї популярності серед виробників, особливо під час пандемії. Ця ситуація суттєво знизила купівельну спроможність населення. Як наслідок, відомі бренди зазнали великих збитків. Через відсутність імпорту, що був неможливий позаяк кордони були закриті, дизайнери не мали можливості випустити нові колекції. Тоді як віртуальна мода дозволила продемонструвати їх у 3D форматі.

Першим дизайнером, хто звернувся до розробки цифрового одягу, ще у 2015 році, можна вважати Кет Тейлор (Cattytay). Художниця робить свої проекти в маркетингових цілях. Її тривимірні зображення з'являються в інтерактивних вітринах або в рекламних кампаніях відомих брендів, таких як: Vetements, Balenciaga, Alexander Wang [1; 7].

Діджитал технології у виробництві одягу використовуються і у цифровому друці. Так, у своїй колекції 2010 року до цієї технології звертався Олександр Маккуїн. Ці ж технології використовують і українські дизайнери. Компанія Epson пропонує свої послуги у цій сфері. Технологія такого друку на тканинах дає змогу отримати яскраві принти як на натуральних, так і на синтетичних тканинах, які в подальшому стануть основою для створення неповторного образу [1; 5].

Наукова новизна розкривається у наступних положеннях: здійснено полісистемний аналіз синтезу інноваційних технологій і проектування одягу як актуального напрямку у fashion індустрії.

Висновок. Сучасні зміни в модній індустрії та підходи до проектування одягу пов'язані зі змінами, що відбуваються у світі, з основними вимогами ринку до швейних підприємств: висока мобільність, максимальна ефективність процесів виробництва та прототипування. Реалізація більшості із цих позицій можлива тільки з застосування систем автоматизованого проектування.

Безумовно четверта промислова революція дозволить вивільнити більше робочих місць, аніж з'явиться нових, що безперечно стане проблемою, яка постане як виклик перед багатьма державами.

Технічний прогрес, перенасичення ринку товарами, навіть у сегменті Luxury, швидкість змін модних тенденцій змушує виробників переглянути свою стратегію розвитку та вектор, у якому потрібно рухатися та розвиватися.

Література

1. Бердник Т. О., Неклюдова Т. П. Дизайн костюма. Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. 448 с.
2. Гейл К. Мода и текстиль: рождение новых тенденций /пер. с англ. Т. О.Ежова; науч. ред. Т. В. Кулахметова. Минск: Гревцов Паблишер, 2009. 240 с.
3. Fashion's digital transformation: Now or never. 6.05.2020. URL:<https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/fashions-digital-transformation-now-or-never>. (дата звернення: 17.05.2020).
4. Why Fashion Must Go Digital—End to End. 30.07.2020. URL:https://www.bcg.com/ru-ru/publications/2020/why-fashion-must-go-digital-end-to-end?fbclid=IwAR1rpOy3RffFuxduF-MCHhhP_fLkasFciMd6cDQa5kmtnUA8QAqrO0G03nk. (дата звернення: 10.06.2020).

5. Глобальные технологические тренды в fashion e-commerce: настоящее и будущее 14.05.2019. URL: <https://www.retail-loyalty.org/expert-forum/globalnye-tekhnologicheskie-trendy-v-fashion-e-commerce-nastoyashchee-i-budushchee/?id=2905856>. (дата звернення: 12.09.2020).

6. Егор Петров. Айрис ван Херпен: мода XXI века URL: <https://www.interior.ru/design/1446-ajris-van-kherpen-moda-xxi-veka.html> (дата звернення: 12.08.2020).

7. Fashion Tech: как технологии влияют на глобальную систему модной индустрии. 20.12. 2019. URL: <https://leader-id.ru/event/35594/> (дата звернення: 30.09.2020).

8. Katie Baron. Carlings Phygital T-Shirt Gives Virtual Fashion The Accessible Vibe Brand Land's Been Waiting For. 9.12.2019. URL: <https://www.forbes.com/sites/katiebaron/2019/12/09/carlings-phygital-t-shirt-gives-virtual-fashion-the-accessible-vibe-brand-lands-been-waiting-for/#572de21913a8> (дата звернення: 14.08.2020).

9. 3D printed Setae Jacket by Julia Koerner embodies the butterfly. Tess Boissonneault. 9.06.2020. URL: <https://www.3dprintingmedia.network/3d-printed-setae-jacket-julia-koerner/> (дата звернення: 19.09.2020).

10. Алина Малутина. Что такое виртуальная одежда и сможет ли она заменить реальную. 17.06.2020. URL: <https://style.rbc.ru/items/5ee785719a7947132959ec3f> (дата звернення: 19.10.2020).

11. Невероятные платья, напечатанные на 3D-принтере + Платье-паук. 17.01.2015. URL: <http://reading.com.ua/kreativ/neveroyatnye-platya-napechatannye-na-3d-printere> (дата звернення: 12.09.2020).

12. Cody Godwin. The £7,500 dress that does not exist. 15.11.2019. URL: <https://www.bbc.com/news/business-49794403> (дата звернення: 25.09.2020).

13. Natalia Popova. Идеальной одежды больше нет: почему закрылся проект Zozosuit. 02.05.2019. URL: <https://fashionunited.ru/novostee/reetyeil/idealnoj-odezhdy-bolshe-net-pochemu-zakrylsya-proekt-zozosuit/2019050225618> (дата звернення: 29.09.2020).

14. Саиди Д.Р., Домулоджонова Н.А. Моделирование конструкции одежды по технологии 3D // Universum: технические науки: электрон. научн. журн. 2019. № 1 (58). URL: <https://7universum.com/ru/tech/archive/item/6879> (дата обращения: 22.10.2020).

15. Воронцова Е.А., Данилова О.Н., Слесарчук И.А. Комбинированный метод создания разных форм одежды на основе 3D-проектирования. 2019. URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38735> (дата обращения: 21.10.2020).

16. Шваб К. Четверта промислова революція. Формуючи четверту промислову революцію. Київ: «Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 416 с.

References

1. Berdnik T. O., Neklyudova T. P. (2000). Costume design. Rostov-on-Don: Phoenix. [in Russian].

2. Gail K. (2009). Fashion and textiles: the birth of new trends/per. from English T. O. Ezhova; scientific. ed. T.V. Kulakhmetova. Minsk: Grevtsov Publisher. [in Russian].

3. Fashion's digital transformation: Now or never. 6.05.2020. URL: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/fashions-digital-transformation-now-or-never>. [in English].

4. Why Fashion Must Go Digital–End to End. 30.07.2020.

URL: https://www.bcg.com/ru-ru/publications/2020/why-fashion-must-go-digital-end-to-end?fbclid=IwAR1rpOy3RfFuxduF-MCHhhP_fLkasFciMd6cDQa5kmtmUA8QAq6rO0G03nk. [in English].

5. Global technological trends in fashion e-commerce: present and future 14.05.2019. URL: <https://www.retail-loyalty.org/expert-forum/globalnye-tekhnologicheskie-trendy-v-fashion-e-commerce-nastoyashchee-i-budushchee/?id=2905856>. [in Russian].

6. Egor Petrov. Iris van Herpen: fashion of the XXI century URL: <https://www.interior.ru/design/1446-ajris-van-kherpen-moda-xxi-veka.html> [in Russian].

7. Fashion Tech: как технологии влияют на глобальную систему модной индустрии. 20.12. 2019. URL: <https://leader-id.ru/event/35594/> [in Russian].

8. Katie Baron. Carlings Phygital T-Shirt Gives Virtual Fashion The Accessible Vibe Brand Land's Been Waiting For. 9.12.2019 URL: <https://www.forbes.com/sites/katiebaron/2019/12/09/carlings-phygital-t-shirt-gives-virtual-fashion-the-accessible-vibe-brand-lands-been-waiting-for/#572de21913a8> [in English].

9. 3D printed Setae Jacket by Julia Koerner embodies the butterfly. Tess Boissonneault. 9.06.2020 URL: <https://www.3dprintingmedia.network/3d-printed-setae-jacket-julia-koerner/> [in English].

10. Alina Malyutina. What is virtual clothing and whether it can replace the real one. 17.06.2020. URL: <https://style.rbc.ru/items/5ee785719a7947132959ec3f> [in Russian].

11. Incredible dresses printed on a 3D printer + Spider Dress. 17.01.2015. URL: <http://reading.com.ua/kreativ/neveroyatnye-platya-napechatannye-na-3d-printere> [in Russian].

12. Cody Godwin. The £ 7,500 dress that does not exist. 15.11. 2019. URL: <https://www.bbc.com/news/business-49794403> [in English].

13. Natalia Popova. Perfect clothes are no more: why the Zozosuit project closed. 05/02/2019 URL: <https://fashionunited.ru/novostee/reetyeil/idealnoj-odezhdy-bolshe-net-pochemu-zakrylsya-proekt-zozosuit/2019050225618> [in Russian].

14. Saidi D.R., Domulojonova N.A. Modeling of clothing design using 3D technology // Universum: technical sciences: electron. scientific. zhurn. 2019. No. 1 (58). URL: <https://7universum.com/ru/tech/archive/item/6879> [in Russian].

15. Vorontsova E.A., Danilova O.N., Slesarchuk I.A. Combined method for the establishment of small forms of odyagu based on 3D-design URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=38735> [in Russian].

16. Schwab K. (2019). The Fourth Industrial Revolution. Shaping the Fourth Industrial Revolution: Book Club «Family Leisure Club». [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.08.2020

Отримано після доопрацювання 19.11.2020

Прийнято до друку 27.11.2020

УДК 74.004.928

Цитування:

Мельник О. Я., Штець В. О. Особливості дизайну мультимедійної презентації для віртуального мистецького середовища. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 123-127.

Mel'nyk O., Shtets V. (2020). Features of multimedia design presentation for a virtual art environment. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 123-127 [in Ukrainian].

Мельник Оксана Ярославівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
<https://orcid.org/0000-0002-1579-6705>

Штець Віктор Олексійович,²³

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету
«Львівська політехніка»
<https://orcid.org/0000-0002-2436-762X>

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ДЛЯ ВІРТУАЛЬНОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Метою роботи є розкриття особливостей формування віртуального мистецького середовища мультимедійними засобами. **Методологія** дослідження передбачає застосування загальнонаукових та спеціальних методів дослідження. Базовими визначено комплексний і аналітичний методи. Для виявлення специфічних рис, змістових та візуальних особливостей мультимедійних презентацій використано методи системно-порівняльного та формального аналізу, а також систематизація, узагальнення та візуально-графічний метод при вивченні емпіричного матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає у комплексному аналізі віртуального мистецького середовища у контексті формування його контенту із застосуванням мультимедійного дизайну. **Висновки.** Виявлено, що сьогодні для ефективної комунікації музеї все частіше звертаються до віртуального середовища, а найбільш дієвим способом передачі інформації стає залучення мультимедійного дизайну. Синтез традиційних та інноваційних засобів художньої виразності у контексті формування статичного та інтерактивного візуального контенту художнього закладу стає важливим механізмом комунікації з віртуальним відвідувачем.

Ключові слова: мультимедіа презентація, музей, мистецький простір, віртуальне середовище, засоби виразності.

Mel'nyk Oksana, Ph.D., associate professor of Design and Architecture Basics Department, Lviv Polytechnic National University; Shtets Viktor, Ph.D., associate professor of Design and Architecture Basics Department, Lviv Polytechnic National University.

Features of multimedia design presentation for a virtual art environment

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of virtual art environment formation by multimedia tools. **The methodology** of the research involves the use of general and special research methods. Complex and analytical methods are defined as basic. Methods of system-comparative and formal analysis, as well as systematization, generalization and visual-graphic methods in the study of empirical material were used to identify specific features, content and visual features of multimedia presentations. **The scientific novelty** of the work is in a comprehensive analysis of the virtual artistic environment in the context of its content formation using multimedia design. **Conclusions.** It has been found that today museums are increasingly turning to the virtual environment for effective communication, and the most effective way to transmit information is to involve multimedia design. The synthesis of traditional and innovative means of artistic expression in the context of the formation of static and interactive visual content of the art institution becomes an effective mechanism of communication with the virtual visitor.

Key words: multimedia presentation, museum, art, virtual environment, means of expression.

Актуальність теми дослідження. За рахунок доступності, швидкості та інтерактивності віртуальний медіапростір інтернету поступово стає домінуючим каналом комунікації, охоплюючи найрізноманітніші сфери суспільно-культурного життя. Сьогодні практично кожен музей чи мистецький простір пропонує своїм відвідувачам можливість отримати інформацію про свою діяльність та експозицію у всесвітній мережі. Водночас велика частина музеїв обмежується лише формою сайту-візитівки, що зовсім не відповідає сучасним запитам суспільства. Навіть нинішня ситуація у світі, пов'язана із пандемією та відповідними обмеженнями, доводить нагальність створення не просто довідково-інформаційних, а повноцінних інтерактивних інтернет-ресурсів з можливістю здійснення віртуальних турів мистецькими середовищами музеїв та галерей з максимальною інформативністю та рівнем взаємодії. Перед розробниками та дизайнерами постає питання формування дієвого мультимедійного ресурсу, що відповідав би функціональним та естетичним вимогам сучасних віртуальних відвідувачів.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема формування віртуального простору та використання мультимедійних технологій сьогодні є вкрай актуальною, відтак стає предметом зацікавлення для сучасних практиків та теоретиків дизайну. Для досягнення мети дослідження опрацьовано ряд публікацій, що охоплюють питання технічних інновацій та мультимедійних технологій у дизайні сучасних артпросторів та музейних експозицій; тематику вебдизайну та формування інформаційних ресурсів у середовищі інтернету; загальні проблеми культури візуального середовища. Питання медіапростору, інформаційних ресурсів у середовищі інтернету та вебдизайну розглядають Д. Бородаєв, Дж.Берд, П. Макнейл, О.Соболев, Г. Нікулова, [1; 2; 7; 8; 12]. Дослідники А.Каіро, Н. Чепмен, М. Опалєв опрацьовують питання інтерактивності та мультимедійних технологій у сучасному дизайні [14; 13; 10]. У працях В. Северина, М. Василика, Ю. Ляхова розглядається мультимедійний дизайн у контексті формування музейних експозицій [11; 3]. Для візуального аналізу використано матеріали інтернет-ресурсів, зокрема, сайти музеїв з віртуальними артпрезентаціями тощо. Огляд джерел засвідчує інтерес дослідників до теми дизайну в електронному середовищі, водночас конкретні питання щодо формування мультимедійних презентацій мистецьких середовищ у віртуальному середовищі потребують ретельнішого вивчення.

Метою дослідження є розкриття особливостей формування віртуального мистецького середовища мультимедійними засобами.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні як у теоретиків, так і у практиків дизайну існує багато визначень поняття мультимедіа, узагальнюючи які, можна зробити висновок, що з технічної точки зору мультимедіа – це взаємодія візуальних ефектів (текстових, графічних, анімованих, відео) та аудіоефектів під керуванням інтерактивного програмного забезпечення із використанням сучасних технічних і програмних засобів. З точки зору користувача, це комбінація двох чи більше засобів передачі інформації, представленої у цифровому вигляді, інтегрованих настільки, щоб бути представленими за допомогою одного інтерфейсу чи програми [13]. Екстраполяція терміну мультимедіа на сферу проектної діяльності увиразнює поняття «мультимедійного дизайну» як комплексного використання інтерактивних мультимедійних технологій у проектній культурі дизайну [10, 58]. Одним з об'єктів мультимедійного дизайну є мультимедійна презентація, тобто спосіб наочного інтерактивного представлення інформації із застосуванням мови програмування.

Формування мультимедійних презентацій у мистецькому середовищі (художнього музею чи артпростору) з максимальним рівнем взаємодії з користувачем актуальна та багатозадачна тема для дизайнера. Такий багатовекторний технічний та дизайнерський супровід мистецьких експозицій допомагає привернути увагу ширшої аудиторії, поглибити естетичне та емоційне враження від побаченого, інформаційно «наситити» традиційний експозиційний простір візуально-звуковим супроводом. Сучасні мультимедійні рішення дозволяють органічно взаємодіяти з відвідувачами та надавати велику кількість інформації за допомогою різних технологій (wi-fi, система QR-кодів, відеоінсталяції з об'ємним звуком). Дієвими системами в середовищі музеїв стають аудіо- та відеогіди; проєкційні системи для відеовідображення; інтерактивні дисплеї і столи; інформаційні кіоски; інтерактивні системи навігації; відеомепінг; технології доповненої реальності; діорами і відеостіни; мультимедійні театри; мітки відстеження переміщення відвідувачів, інтегровані з мобільними гідями. При створенні мультимедійних систем у середовищі музеїв чи артпросторів застосовується певний алгоритм дій: формування експозиційного задуму; визначення стилістичних та жанрових особливостей; форму-

вання сценарно-технологічного вирішення. Інтерактивні практики і медіатехнології визначають поведінку відвідувача, скеровуючи сценарій огляду «від образу до дії» [11, 76].

Не менш актуальною є робота дизайнерів над мультимедійною презентацією у формі віртуального музею, інтерактивної онлайн експозиції. Зміна формату користування, вихід із середовища музею у віртуальне середовище через монітор комп'ютера чи смартфона змінює естетику сприйняття мистецького проекту та артпростору загалом. Можливість залучення у цей віртуальний інтерактивний мистецький світ величезного числа користувачів, використовуючи найбільш сучасні в технічному плані способи впливу на їх емоції та почуття, відкриває перед дизайнером цілий спектр нових завдань та можливих творчих вирішень.

Метою роботи є розкриття особливостей формування віртуального мистецького середовища художніх музеїв мультимедійними засобами. Одним з визначальних чинників іміджевої політики музею є експозиційно-виставкова діяльність. Експозиція є основною, а виставка – найбільш мобільною формою презентації та популяризації музейних колекцій та зібрань. Незважаючи на видове різноманіття виставок (оглядові, тематичні, музейні), їх спільною особливістю залишається тимчасовий характер експонування. Водночас сучасні технології дозволяють продовжити життя виставки – віртуальний простір трансформує реальну експозицію в інформаційно-освітній ресурс, який згодом стає частиною рекламно-презентаційної та культурно-освітньої роботи музею. З об'єктивних причин реальні музейні експозиції часто обмежені у можливості всебічного показу експозиційного матеріалу. Недостатня виставкова площа, потреба особливих умов зберігання для окремих експонатів, вартість, висока вартість вхідних документів часто є перешкодою для повноцінної традиційної презентації колекцій музею найширшому колу відвідувачів. Мультимедійні технології у віртуальному середовищі націлені максимально повно замінити «живе спілкування» з мистецтвом.

На відміну від лінійної подачі матеріалу (наприклад, відеосюжет про певну подію), мультимедіа дає змогу віртуальному відвідувачу самостійно обирати сценарій знайомства та взаємодії. Мультимедійні презентації уможливають формування більшого спектру науково-допоміжного і довідкового матеріалів, надання історичних довідок, додаткових

відомостей про виставлені у віртуальному просторі колекції, персоналії, техніку виконання тощо. Сучасні технології дозволяють виконувати тривимірні реконструкції найрізноманітніших експонатів, даючи додаткову можливість для користувача відчувати ефект присутності, обертати їх для детального ознайомлення з різних сторін, досліджувати у бажаний спосіб тощо. Також мультимедійні презентації мистецьких середовищ можуть бути оснащені каталогами із зображеннями більшості експонатів з високою роздільною здатністю. Це дозволяє за кількома пошуковими індексами отримати доступ до зображення експонату. Залежно від концепції музею чи виставки презентація може містити таймлайни біографічного чи мистецтвознавчого характеру, критичні огляди та статті, панорами залів та інші матеріали.

Сьогодні більшість найвідоміших світових музеїв відкрили свої збірки для віртуальних відвідувачів та дають можливість отримати яскраві враження про музей та найдетальнішу інформацію про експонати, не виходячи з дому. Окрім офіційних сторінок музеїв чимало інформаційно-пошукових ресурсів та порталів створюють платформи з онлайн експозиціями, до яких музеї надали доступ (як от Google Arts & Culture). Сотні відкритих для огляду колекцій є у переліку Музейної комп'ютерної мережі (MCN), створеної у 1967 р. з метою автоматизації музейних реєстраційних записів, що сьогодні продовжує сприяти експозиційним та інформаційним інноваціям через збільшення цифрового потенціалу музеїв [9].

Доступним для віртуальних екскурсій є нині мистецьке середовище Британського музею (Лондон). Стартова сторінка віртуальних екскурсій сформована як інтерактивна мережа з часовою шкалою та назвами континентів з розгалуженою системою маркерів у відповідному просторово-часовому вимірі. Обираючи маркер, користувач отримує можливість отримати повну аудіо-візуальну інформацію про експонат. Також відвідувачу пропонується одинадцять різних способів дослідити музейний простір та колекції. Поряд з традиційними способами, як-от через Google Street View або тривимірні тури залами музею; подкасти з лекціями та інтерв'ю за кулісами; відвідувач може отримати навчальну мультимедійну презентацію, що показує у цікавому інтерактивному форматі певні мистецькі процеси [15]. Загалом у презентаціях Британського музею присутній синтез тексту, гіпертексту, цифрового фото, 2d графіки, аудіо та

відео супроводу. Захопливу презентацію середовища музею та експонатів пропонує Театр-музей Сальвадора Далі (Фігерас). Відвідувач може дослідити 3d модель унікальної споруди театру-музею, відчуті просторові особливості залів та галерей та отримати ретельну інформацію про кожен експонат. Водночас цьому віртуальному середовищу музею бракує певного сценарію дії – спонукання до відкриття, аудіо супроводу [18]. Максимально інформативним є віртуальний тур колекціями Державного музею Rijksmuseum (Амстердам). Чітка структура сайту та наочна презентація колекції музею за темами та авторами без зайвих візуальних ефектів дають повне відчуття реального огляду творів мистецтва. Презентація кожної картини супроводжується цілим рядом додаткових функцій, організованим таким чином, що не порушує загальне сприйняття. Серед функціональних інструментів – аудіогід, можливість завантажити, поділитись, масштабувати картину, побачити її в середовищі [16]. Віртуальне середовище Колекції Фріка (Нью-Йорк) – це цілісне аудіо-візуальне середовище, що дає цілковите відчуття занурення у мистецьку атмосферу музею [17]. Українські музеї сьогодні також роблять доступними свої колекції для відвідувачів активно заповнюючи віртуальний простір мультимедійними турами. Створюються медійні ресурси, які поєднують різні музейні експозиції за тематикою, географічною ознакою, експозиції різного спрямування. Наприклад, Львівською ОДА створено інтерактивний музей «Відвідай», який поєднує найцікавіші музеї Львівщини [6]. Проект цікавий тим, що він не просто скеровує відвідувача на віртуальну сторінку кожного музею, а подає презентації у єдиному функціональному та естетико-образному ключі. Кожна збірка доступна як 3d тур з навігаційною панеллю та можливістю самостійного вибору точок зору в середовищі музею. Недоліком є відсутність аудіосупроводу та ознайомчий характер інформаційного текстового блоку, який лише зацікавлює, а більше інформації потрібно шукати на інших ресурсах.

Загалом можемо зробити підсумок, що мультимедійні презентації мистецьких колекцій, які пропонують сайти музеїв можна структурувати наступним чином:

1. презентації з мінімальним використанням мультимедійних засобів (текст, цифрове фото, 2d і 3d графіка);
2. презентації з оптимальним застосуванням мультимедійних засобів (текст,

гіпертекст, цифрове фото, 2d, 3d графіка (інфографіка), анімація, аудіосупровід);

3. презентації з максимальним застосуванням мультимедійних засобів (текст, гіпертекст, цифрове відео та фото, 2d, 3d графіка (інфографіка), анімація, музика та аудіосупровід).

Мультимедійна культура нині виховує активного дослідника, адже дозволяє вільно обирати сценарій вивчення виставок, зупинятись на цікавих моментах, переглядати у будь-якій послідовності, сприймати на слух. Синергія між текстом, образами та звуком всередині інтерактивного віртуального середовища, яка забезпечується мультимедійними технологіями сьогодні є дієвим інформаційно-освітнім та розважальним інструментом та ставить перед дизайнером цілу низку нових завдань. Для якісного мультимедійного посилення дизайнеру вже не достатньо працювати виключно над візуальним образом. Важливо застосовувати комплексний підхід, мислити сценарно, окрім естетичного бачення та функціональної доцільності розуміти технічну сторону проекту.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі віртуального мистецького середовища та вияві основних підходів у застосуванні мультимедійного дизайну у контексті формування його контенту.

Висновки. Виявлено, що сьогодні для ефективної комунікації музеї все частіше використовують віртуальне середовище, а найбільш дієвим способом передачі інформації стає залучення мультимедійного дизайну. Виділено три форми мультимедійного представлення мистецького середовища: з мінімальним використанням мультимедійних засобів; з оптимальним застосуванням мультимедійних засобів; з максимальним застосуванням мультимедійних засобів. Синтез традиційних та інноваційних засобів художньої виразності у контексті формування статичного та інтерактивного мультимедійного візуального контенту художнього закладу стає дієвим механізмом комунікації з віртуальним відвідувачем.

Література

1. Бородаєв Д. Веб-сайт как объект графического дизайна : Монография Харьков : Септима ЛТД, 2006. 588 с.
2. Берд Дж. Веб-дизайн. Руководство разработчика. Санкт-Петербург : Питер, 2012. 526 с.
3. Василик Н., Ляхов Ю. Інноваційні мультимедійні технології в роботі музею. *X Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Соціально-економічні реформи в контексті інтеграційного вибору України»* (21–

22.11.2013). URL: http://www.confcontact.com/2013-sotsialno-ekonomicheskie-reformi/3_vasilik.htm (дата звернення: 12.08.2020)

4. Высокое искусство технологий: мультимедийные решения в музеях. URL: https://club.cnews.ru/blogs/entry/vysokoe_iskusstvo_tehnologij_multi_medijnye_resheniya_v_muzeyah (дата звернення: 16.08.2020)

5. Дукельський В. Віртуальний проект у просторі музею. *Довідник керівника установ культури*, 2008. № 1. С. 83–84 (дата звернення: 12.08.2020).

6. Інтерактивний музей «Відвідай». URL: <https://britishmuseum.withgoogle.com/> (дата звернення: 12.08.2020).

7. Макнейл П. Веб-дизайн. Идеи, секреты, советы. СПб.: Питер, 2011. 677 с.

8. Никулова Г. Средства визуальной коммуникации – инфографика и мета дизайн. *Образовательные технологии и общество*, 2010. №2. Т.13. С. 369–387.

9. Онлайн-посібник для організації віртуальних музейних ресурсів та онлайн колекцій від Museum Computer Network (MCN). URL: <http://prostir.museum.ua/post/42749> (дата звернення: 12.08.2020).

10. Опалев М. Систематизация объектов мультимедийного дизайна и определение мультимедийной презентации. *Культура народов Причерноморья*, 2009. № 171. С. 56–60.

11. Северин В. Новітні технології в дизайні музейних експозицій. *Гуманітарний часопис*, 2017. № 1. С. 73–77.

12. Соболев О. Інформаційний дизайн як комунікативний інструмент: методика проектування. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Львів: ЛНАМ. Вип. 30. С. 237–247.

13. Чепмен Д., Чепмен Н. Цифровые технологии мультимедиа. Москва : Диалектика, 2006. 624 с.

14. Cairo A. The Functional Art: An introduction to information graphics and visualization (Voices That Matter). Berkeley : New Riders, 2012. 384 p.

15. How to explore the British Museum from home. URL: <https://blog.britishmuseum.org/how-to-explore-the-british-museum-from-home/> (дата звернення: 12.08.2020).

16. Rijksmuseum. Discover the possibilities of the masterpieces. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio?ii=0&p=0&from=2020-05-17T10%3A33%3A41.2903265Z> (дата звернення: 12.08.2020).

17. The Frick Collection. URL: <https://www.frick.org/> (дата звернення: 12.08.2020).

18. Visit the museum as you have never done before. URL: <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueres/visita-virtual/> (дата звернення: 12.08.2020).

References

1. Borodaev D. (2006). Website as an object of graphic design. Kharkov : Septima LTD [in Russian].

2. Berd D. (2012). Web design. Developer's guide. Sankt-Peterburg : Piter [in Russian].

3. Vasylyk N., Lyaxov Yu. Innovative multimedia technologies in the work of the museum. Proceedings of the Conference. *X Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya Internet-konferentsiya «Sotsialno-ekonomicheskie reformy v kontekste integratsionnogo vybora v Ukrainy» (21–22.11.2013)*. Retrieved from: http://www.confcontact.com/2013-sotsialno-ekonomicheskie-reformi/3_vasilik.htm [in Ukrainian].

4. The high art of technology: multimedia solutions in museums. Retrieved from: https://club.cnews.ru/blogs/entry/vysokoe_iskusstvo_tehnologij_multi_medijnye_resheniya_v_muzeyah [in Russian].

5. Dukel's'kyj V. (2008). Virtual project in the museum space. *Dovidnyk kerivnyka ustanov kul'tury*. 1. 83–84 [in Ukrainian].

6. Interactive museum "Visit". Retrieved from: <https://britishmuseum.withgoogle.com/> [in Ukrainian].

7. Makneyl P. (2011). Web design. Ideas, secrets, advice. Sankt-Peterburg : Piter [in Russian].

8. Nikulova G. (2010). Visual communication tools - infographics and meta design. *Obrazovatelnye tekhnologii i obshchestvo*. 2. Vol. 13. 369–387 [in Russian].

9. Online guide for organizing virtual museum resources and online collections from Museum Computer Network (MCN). Retrieved from: <http://prostir.museum.ua/post/42749> [in Ukrainian].

10. Opalev M. (2009). Systematization of multimedia design objects and definition of multimedia presentation. *Kultura narodov Prichernomorya* 171. 56–60 [in Russian].

11. Severyn V. (2017). The latest technologies in the design of museum exhibitions. *Gumanitarny chasopys*. 1. 73–77 [in Ukrainian].

12. Sobolyev O. Information design as a communicative tool: design methodology. *Visnyk L'viv's'koyi nacional'noyi akademiyi my'stectv*, L'viv: LNAM. 30. 237–247 [in Ukrainian].

13. Chepmen D., Chepmen N. (2006). Digital multimedia technologies. Moskva : Dialektika [in Russian].

14. Cairo A. The Functional Art: An introduction to information graphics and visualization (Voices That Matter). Berkeley: New Riders, 2012. 384 p. [in English].

15. How to explore the British Museum from home. Retrieved from: <https://blog.britishmuseum.org/how-to-explore-the-british-museum-from-home/> [in English].

16. Rijksmuseum. Discover the possibilities of the masterpieces. Retrieved from: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio?ii=0&p=0&from=2020-05-17T10%3A33%3A41.2903265Z> [in English].

17. The Frick Collection. URL: <https://www.frick.org/> [in English].

18. Visit the museum as you have never done before. Retrieved from: <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueres/visita-virtual/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.06.2020

Отримано після доопрацювання 19.10.2020

Прийнято до друку 22.11.2020

Цитування:

Тишкевич К. І., Кузьмінець М. П. Графічна організація тексту друкованих рекламних видань. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 128-133.

Tyshkevych K., Kuzminets M. (2020). Graphic organization of the text of printed advertising editions. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 128-133 [in Ukrainian].

Тишкевич Катерина Іванівна,

заступник завідувача відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності, здобувач Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0003-0273-4887>

tyshkevych2012@gmail.com

Кузьмінець Микола Петрович,

доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну Національного транспортного

університету, академік Транспортної академії

України та Академії будівництва України

<https://orcid.org/0000-0002-9636-919X>

kuzminetsmp@ukr.net

ГРАФІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТУ ДРУКОВАНИХ РЕКЛАМНИХ ВИДАНЬ

Мета дослідження – проаналізувати побудову, структурні компоненти сучасного рекламного тексту, а також основні вимоги щодо написання друкованих рекламних повідомлень. **Методологія дослідження.** Досліджуючи побудову сучасної реклами, було використано загальнонаукові методи: спостереження, описовий метод, структурний аналіз рекламних повідомлень, метод класифікації. **Наукова новизна дослідження** полягає у комплексному аналізі побудови друкованих рекламних повідомлень. Виділено основні структурні елементи текстів, з'ясовано правила їх написання та визначено найбільш уживані конструкції рекламних текстів.

Висновки. Графічна організація тексту друкованих рекламних видань може бути виготовлена за різними формами. Проте слід виокремити групи продукції за ознакою подібності процесів виробництва. Наприклад, рекламна листівка, буклет, плакат, проспект, каталоги, листівки, різні види календарів, акцидентна продукція. Реклама в газетах і журналах користуються популярністю у підприємців, фізичних/юридичних осіб та рекламних агентств, оскільки ця друкована продукція багато разів перечитується та переглядається. У додатках та кольорових вклейках газет та журналів можна точно відзначити, для якої цільової аудиторії вони призначені. Така сегментація попиту на цільові групи підвищує ефективність реклами, оскільки на рекламне повідомлення реагує саме той споживач, якому воно було адресовано. Підвищення вимог, які висуваються замовником до друку рекламної продукції, зумовлює необхідність чотирифарбового друку зі застосуванням швидких, гнучких систем друку з максимальною автоматизацією кожного виробничого етапу, що гарантує підвищення якості друкованої рекламної продукції. Складаючи рекламний текст, треба пам'ятати, що його має позитивно сприйняти конкретна людина. Реклама повинна нагадувати відверту розмову, яка завжди викликає позитивну емоцію. Текст необхідно викладати простими реченнями, не використовуючи спеціалізовані терміни та складні пропозиції, які включають кілька думок, тез, аргументів і дієприслівникових зворотів. У рекламному тексті одна фраза повинна містити одну думку, а графічні константи підтверджувати думку автора рекламного повідомлення.

Ключові слова: рекламне повідомлення, друкована продукція, видання, графіка, дизайн.

Tyshkevych Kateryna, Deputy Head of the Scientific Department and Editorial and Publishing Activities, PhD-student of the National Academy of Culture and Arts Management; Kuzminets Mykola, D.Sc. in Technical Sciences, Professor, Head of the Department of Computer, Engineering Graphics and Design of the National Transport University, Academician of the Transport Academy of Ukraine and the Academy of Civil Engineering of Ukraine

Graphic organization of the text of printed advertising editions

The aim of the work is to analyze the construction, structural components of modern advertising text, as well as the basic requirements for writing printed advertising messages. **Research methodology.** Investigating the construction of modern advertising, general scientific methods and techniques were used: observation, descriptive method, structural analysis of advertising messages, classification method. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive

analysis of the construction of printed advertising messages. The basic structural elements of texts are singled out, the rules of their writing are clarified and the most used constructions of advertising texts are determined. **Conclusions.** Thus, the graphic organization of the text of printed advertising publications can be made in different forms. However, product groups should be distinguished on the basis of similarity of production processes. For example, a flyer, booklet, poster, prospectus, catalogs, flyers, various types of calendars, accident products. Advertising in newspapers and magazines is popular with entrepreneurs, individuals / legal entities and advertising agencies, as these printed products are re-read and reviewed many times. In the appendices and color inserts of newspapers and magazines, you can specify exactly for which target audience they are intended. This segmentation of demand for target groups increases the effectiveness of advertising, because the advertising message is responded to by the consumer to whom it was addressed. Increasing the requirements set by the customer for the printing of advertising products, necessitates four-color printing using fast, flexible printing systems with maximum automation of each production stage, which ensures improved quality of printed advertising products. When composing an advertising text, we must remember that it must be positively perceived by a particular person. Advertising should resemble an open conversation, which always evokes positive emotion. The text should be set out in simple sentences. Without using, specialized terms and complex sentences that include multiple opinions, theses, arguments, and adverbial inflections. In the advertising text, one phrase must contain one opinion, and graphic constants confirm the opinion of the author of the advertising message.

Key words: advertising message, printed products, editions, graphics, design.

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день рекламна діяльність деякою мірою відображає життя суспільства, впливає на людську свідомість та поведінку, формує образи повсякденного життя. Рекламна діяльність – надзвичайно складний і багатогранний феномен, який розвивається і видозмінюється під впливом економічних, політичних, соціокультурних, технологічних умов. Дизайн друкованої реклами розвивається динамічно, що орієнтований на привернення уваги потенційних споживачів (користувачів), який має викликати різні емоції. Пріоритетне завдання дизайну реклами – не залишати байдужими споживачів (користувачів).

Аналіз досліджень та публікацій. Питанню реклами присвячено такі роботи, як: Ф. Джефкінс «Реклама», Ю. С. Бернадська «Основи реклами», Ф. Котлера «Основи маркетингу», А. Кромптон «Майстерня 4 рекламного тексту», Ч. Сендидж «Реклама: теорія і практика» та інші. До того ж, у дослідження рекламних друкованих видань зробили свій внесок українські вчені: Г. Г. Почепцов «Символи в політичній рекламі», Р. М. Крамар і Ю. Б. Миронов «Основи рекламної діяльності», А. Владимирська і П. Владимирський «Реклама», Т. Лук'янець «Рекламний менеджмент», В. Обрицько «Реклама і рекламна діяльність» та інші.

Мета дослідження – проаналізувати побудову, структурні компоненти сучасного рекламного тексту, а також основні вимоги щодо написання друкованих рекламних повідомлень.

Виклад основного матеріалу. Друкована реклама на сьогодні є важливим видом реклами. До того ж, друкована реклама є моделлю для інших видів реклами, де їхньою відмінною

рисою є знаковість як базова основа і для теле- та радіореклами.

Сучасне суспільство, будь-яка спільнота можуть бути охарактеризовані через виявлення, опис, інтерпретацію символів, які виражають основні ідеї та ціннісні характеристики культури. Символ слугує формою для вираження певних ідей та уявлень, які зазнають відповідної інтерпретації, в чому виявляється пізнавальна функція. Розшифрування символу вимагає певних знань і досвіду. Знання символіки, мови, культури певної країни дає адекватне розуміння творів письменника. Символи сприяють глибокому розкриттю інформації, вираженої словесно.

Розгляд змістових послідовностей, зумовлених за функціонуванням символу в різних галузях життєдіяльності людини, дав змогу О. Лосеву виділити типи символів за способом відображення тематики [2]: наукові (трикутник, знак безкінечності), філософські (відповідно до категорій-причина, необхідність, свобода), художні (метафори), міфологічні, релігійні, символи природи та світу; символи, що виражають дії людини, ідеологічні та спонукальні (девіз, плакат, закон), технічні. Зміст і його сприйняття залежать і від композиції, прийомів розташування матеріалів на сторінці.

За визначенням В. Шевченко, зображальна мова, тобто графічна організація тексту є не лише елементом зовнішньої форми видання, але і його змістовим наповненням. Візуальна мова здатна не лише проілюструвати текст, але й доповнити, конкретизувати, посилити його зміст, спрямувати увагу, наочно прокоментувати або надати іншого відтінку. Адекватна реакція читача на застосування візуального контенту

досягається через вдале використання технологій друку, маніпуляцію простором, розмірні характеристики, формати, композиційні схеми. Успішний дизайн зосереджується на типових психологічних реакціях на емоційні сигнали, тому завдання дизайнера полягає в тому, щоби візуально передавати ці сигнали. Правильно підібрані символи здатні забезпечити успіх навіть нецікавому виданню [1].

Основою рекламного тексту є комунікативна й імпресивна (апелятивна) функції мови. Завдяки мовному впливу рекламного тексту реалізовується комунікативна взаємодія між копірайтером і адресатом. Зважаючи на це, дослідники рекламного тексту та його впливу на користувача вважають специфічною формою комунікації. Комунікація не є простим процесом передавання інформації. Рекламний процес є комунікативним актом, що виникає під час обміну інформацією між рекламодавцем і споживачем. Текст рекламного повідомлення є посередником між учасниками комунікації (адресантом і адресатом), несучи поряд із вербальною також і невербальну (образну, метафоричну) інформацію, запрограмовану для впливу на адресата [8].

У структурі комунікації виділяють п'ять компонентів: 1) хто передає інформацію (комунікатор, передавач інформації); 2) що передається (повідомлення, або конкретніше – текст); 3) яким чином передається інформація (за допомогою яких форм передачі інформації); 4) кому передається інформація (аудиторія, реципієнт); 5) який результат передачі інформації (див. модель).



Модель структури комунікації рекламного повідомлення

Основою створення реклами повідомлення є слово та візуальні засоби, тобто, рисунки, піктограми, логотипи тощо. Мовою реклами є зовнішня форма вираження її сутності – словесна оболонка, де втілено змістовна

основа, образи та події рекламного повідомлення, а також подано дизайнерське ставлення щодо графічної організації тексту.

Професійно зроблена реклама вміщує у невеликому текстовому повідомленні достатню кількість інформації й асоціативних сенсів. До того ж, за такої умови рекламне повідомлення досягає поставленої мети – здійснює запрограмований вплив, утілює авторські інтенції. Рекламне повідомлення (текст) обов'язково вміщує інформацію про відповідну особу (фізичну або юридичну), товар, ідею, послугу; адресується широкому колу споживачів; покликаний сформулювати або підтримати зацікавленість до особи, товару, ідеї, або послуги; до того ж сприяє реалізації товарів, ідей та послуг.

Реклама є процесом комунікації як економічний, соціальний та політичний процес організації продажу та розповсюдження завдяки формування у потенційних покупців (споживачів) деяких потреб та їхнього задоволення. Під час підготовки реклами дизайнером необхідно враховувати зміни, які відбуваються на ринку, відповідно переносючи їх на професійну мову [3].

На сьогодні більшість методів реалізації дизайну є реклама, маркетинг, мода тощо. Дизайнерська діяльність не вичерпується лише проектуванням продукту. Цей продукт повинен викликати попит споживача (користувача) та спонукати до покупки або отримання послуг.

Розробки дизайнера повинні бути адекватно відображені та продовжені засобами реклами.

Дизайнерські розробки, проекти знаходять відображення у самій рекламі. Розробка рекламної продукції дизайнеру доводиться бути не тільки митцем, але і враховувати основні тенденції ринку, особливості роботи організацій (підприємств), засоби психологічного впливу на масового споживача та інші чинники [4].

До того ж, необхідно зазначити основні важливі умови вдалого рекламного дизайну:

- композиційно-графічна модель будь-якого рекламного продукту має сприйматися як єдине ціле; неприпустимо, щоб різні елементи (шрифти, зображення, текст) відвертали увагу від головного об'єкта рекламного повідомлення.

- рекламне повідомлення не слід перевантажувати зайвою інформацією, яку можна переглянути на сайті компанії;

оголошення має містити коротку інформацію з перевагами та можливостями щодо надання послуг та унікальності товару.

- для полегшеного сприйняття тексту необхідно використовувати два-три накреслення шрифтів; необхідні виділення можна робити, використовуючи різні варіанти накреслень шрифтів.

- якщо є така можливість, то не слід використовувати повноколірні фотографії як тло для рекламного повідомлення. До того ж, фотографія є самодостатнім візуальним об'єктом і якщо розмішувати інші об'єкти, то вони, відповідно, будуть конфліктувати між собою. Якщо фотографія як тло необхідна, тоді слід зменшити кольорову насиченість. Не абиякого ефекту можна досягти, якщо тонувати фотографії в якийсь певний колір, до того ж, збільшуючи її прозорість.

- колір також необхідно використовувати для виділення головного об'єкта. Задля привернення уваги потенційного споживача (користувача). Наприклад, ефект «плями», тобто на чорно-білій рекламі розмістити кольоровий товар. У цьому випадку кольорова композиційно-графічна модель привертає та фокусує увагу потенційного споживача (користувача).

- зображальний ряд будь-якого рекламного повідомлення має будуватися на контрасті щодо подання та розміщення головного об'єкта – має бути більшим за інших.

- розробка логотипу (знаку) компанії має читатися як у чорно-білому, так і кольоровому варіанті та вирізнятися з-поміж інших елементів [5].

Отже, основне змістове й організаційне навантаження в рекламному повідомленні припадає на мовний код. Поєднуючись з іншими носіями інформації, він забезпечує втілення закладених у цю структуру авторських меседжів та інтенцій і гарантує потрібний результат.

Оскільки основним завданням рекламного тексту є досягнення потрібного результату, зокрема впливу на потенційного споживача, він має бути лаконічним, точним, динамічним, містким, влучним, переконливим, виразним. Це, безперечно, зумовлено й видами носіїв інформації, на яких він розташовується (носії інформації зовнішньої реклами). Адже довгий текст, який міститься на білбордах уздовж доріг, ніхто не буде читати через брак часу [8].

Слід зазначити, що вербальна система об'єднує знаки мов, на яких ми говоримо і пишемо. Вербальна мова для рекламного повідомлення є важливою. Дійсно, рекламні зображення привертають увагу споживача і висловлюють деякі основні моменти реклами. Але саме завдяки вербальним знакам ці ключові моменти домислюються суворо за тими рекламними комунікативними інтенціями рекламодавця та рекламних агентств. Крім цього, велика частина рекламних зображень не здатна покрити значеннєвий простір в цілому.

За твердженням К. Кафтанджиева, вербальна частина реклами складається з чотирьох основних частин:

1. Слоган;
2. Тема;
3. Основний рекламний текст;
4. Фраза-відлуння.

До того ж, не обов'язкова присутність в кожному рекламному тексті всіх складових. Слід виокремити найважливішу характеристику щодо основного рекламного тексту пов'язана з комунікативної стратегією, на базі якої будується текст. Можна розрізнити кілька основних комунікативних моделей [2, 3-4]:

- Модель перевернутої піраміди – основний рекламний текст та основні аргументи розташовуються на самому початку рекламного повідомлення і далі йдуть за спадаючим принципом значущості;

- Порівняльна реклама – зіставляються споріднені уявлення з метою пояснення одного за допомогою іншого;

- Драматична реклама – основною характеристикою цієї реклами є наявність конфлікту та його подолання;

- Інструктивна реклама – це рекламне повідомлення-аргументація, наведена у вигляді інструкції;

- Реклама-діалог – рекламне повідомлення представлено у вигляді діалогу;

- Реклама за участю відомих осіб – відомі особистості виголошують текстове повідомлення на користь конкретного товару або послуги;

- Реклама за участі звичайних осіб, можливе використання за професійними навичками.

- Реклама-загадка – у цій моделі рекламного повідомлення текст починається із запитання;

- Параграфна реклама – ця модель рекламного повідомлення вміщує великий за

обсягом текст, який розбивається на параграфи;

- Реклама без тексту – багато рекламних повідомлень не використовують основного рекламного тексту, або це можуть бути одне-два речення [2].

Текст в рекламному повідомленні набуває певного значення. Залежить від того, як саме будуть дотримуватися правил під час написання тексту, його надійність, достовірність і цінність, багато в чому залежить успіх реклами. До того ж, слід підкреслити, що вербальний текст є тільки однією зі складових реклами.

Успіх текстового повідомлення залежить від якості рекламного зображення і від того, наскільки він відповідає текстовому навантаженню рекламного повідомлення, чи поєднується із запропонованим графічним зображенням реклами.

Характеризуючи значення композиційного рішення в графічному дизайні, О. Черневич стверджує, що своєрідні можливості мови графічного дизайну демонструють способи візуалізації за допомогою співвідношення та порядку елементів, безперервності, ритму, симетрії. Автор вважає, що композиційні відносини акцентуються в графічному дизайні, наділені значенням і є змістовними формоутворюючими елементами повідомлення. З точки зору емоційного впливу на глядача і створення візуального образу К. Лаврентьєва вважає, що завдяки таким композиційним засобам і методам, як фактура, конструкція, простір і динаміка, текстова інформація втілюється у форму «візуальної мови» [6].

Текст є важливою складовою реклами щодо його створення існує чимало вимог та правил, але графічне втілення тексту відіграє не менш важливу роль, ніж його сутність. Підбір шрифтів, композиційне рішення мають логічно доповнювати зміст тексту, сприяти його читабельності й легкому запам'ятовуванню. Специфічність рекламного тексту реклами полягає в тому, що він може змінюватися, але завдяки графічному дизайнерському вирішенню щодо подання чи розташування шрифтів реклама буде впізнаваною, навіть якщо сюжет буде інший.

До речі, у друкованій рекламі пріоритетним елементом, який ідентифікує фірму, є логотип, котрий за своєю сутністю – константа. За визначенням Квентін Ньюарк у книзі “Що таке графічний дизайн?”, логотип – це завжди специфічне, особливе формулювання, що повторюється, і юридично захищена сигнатура. Створення логотипів, або “брендів”, як на

сьогодні називають розробку графічної форми рекламного повідомлення, є основою сучасного графічного дизайну” [7].

Наприклад, у графічному втіленні будь-якої з рекламних серій фірми, доречним буде витримані в одному стилі складові графічної константи: макет, шрифти, графічне та технічне виконання. Сюжети у серії можуть змінюватися завдяки графічній єдності, яка ідентифікується читачем. Деякі розробники рекламного повідомлення можуть використати основу залишився тільки розмір макету, до того ж, різні ідеї завдяки однотипності графічного виконання з елементами, наприклад футуризму, кубізму, романтизму, символізму, класицизму, конструктивізму, сприймаються цілісно.

За визначенням Л. Поліха у дослідженні «Графічні константи серійної реклами як ефективний спосіб комунікації», зазначається, що світло, рух, перспектива є одними з основних характеристик футуристичного напрямку. У композиції рекламних серій футуристичного напрямку «популярним також був метод часткового накладання однієї літери на іншу зі зміною кольору в місці їх збігу, що дозволяло підсилити декоративність та динамічність типографічної композиції» [7].

Однією з основних функцій, яку виконують візуальні засоби в рекламі, є створення образу виробника товару. Образ як засіб візуальної комунікації сприймається швидко, є емоційним та зрозумілим, і, на відміну від тексту, має ще одну перевагу – його не потрібно перекладати [7].

Отже, на основі вищенаведеного можна стверджувати, що впізнаваність як основна мета реклами забезпечується завдяки використанню графічних констант. Графічне наповнення при послідовному та чіткому дотриманні є більш зрозумілим. Адже графічні константи – визначений макет (композиція), шрифтовий дизайн, образ – навіть при зміні персонажів, місця дії та часу запам'ятовуються читачами швидше, привертають увагу та викликають зацікавленість. У результаті комунікація між виробниками реклами та споживачами є ефективнішою.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі побудови друкованих рекламних повідомлень. Виділено основні структурні елементи текстів, з'ясовано правила їх написання та визначено найбільш уживані конструкції рекламних текстів.

Висновки. Таким чином, графічна організація тексту друкованих рекламних видань може бути виготовлена за різними формами.

Проте слід виокремити групи продукції за ознакою подібності процесів виробництва. Наприклад, рекламна листівка, буклет, плакат, проспект, каталоги, листівки, різні види календарів, акцидентна продукція. Реклама в газетах і журналах користується популярністю у підприємств, фізичних/юридичних осіб та рекламних агентств, оскільки ця друкована продукція багато разів перечитується та переглядається. Споживачі з особливою увагою вивчають друковану рекламну продукцію, різні додатки та проспекти. Ухвалюючи рішення про купівлю товарів та послуг звертаються за допомогою до проспектів, каталогів, буклетів та іншої друкованої продукції. Підвищення вимог, які висуваються замовником до друку рекламної продукції, зумовлює необхідність чотирифарбового друку зі застосуванням швидких, гнучких систем друку з максимальною автоматизацією кожного виробничого етапу, що гарантує підвищення якості продукції [9]. Складаючи рекламний текст, треба пам'ятати, що його має позитивно сприйняти конкретна людина. Реклама повинна нагадувати відверту розмову, яка завжди викликає позитивну емоцію. Текст необхідно викладати простими реченнями. У рекламному тексті одна фраза повинна містити одну думку, а графічні константи підтверджувати думку автора рекламного повідомлення.

Література

1. Шевченко В. Особливості застосування та функціональність зображальної мови в друкованих медіа. *Медіапростір*. 2014. Випуск 6. С. 15-20.
2. Кафтанджиев Х. Тексты печатной рекламы. Москва: Смысл, 1995. 73 с.
3. Огилви Д. Огилви о рекламе. Москва: Изд-во Эксмо, 2006. 232 с, илл.
4. Уайт Ян В. Редактируем дизайном: практический дизайн для дизайнеров, арт-директоров и редакторов. Москва: ООО Издательский дом «Университетская книга». 2011, 248 с.
5. Кнабе Г. А. Энциклопедия дизайнера печатной продукции. Профессиональная работа. Москва: Издательский дом «Вильямс», 2006. 736 с.: илл.

6. Сбитнева Н. Ф., Исмаилова М. С. Засоби візуально-образної мови типографіки в дизайні поліграфічних видань 1910–1935 років. *Традиції і новачії у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць. 2018. № 6. С. 12-19.

7. Поліха Л. Графічні константи серійної реклами як ефективний спосіб комунікації. *Теле- та радіожурналістика*. 2011. Вип. 10. С. 173–177.

8. Хрушкова О. А. Рекламний текст як компонент комунікації (функціональні типи рекламних текстів Дніпропетровська). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2015. № 18. Том 1. С.46-49.

9. Голубник Т. С. Друкована реклама як вид поліграфічної продукції. *Наукові записки*. 2016. 2 (53). С. 105-111.

References

1. Shevchenko V. (2014). Features of application and functionality of pictorial language in print media. *Mediaprostir*, 6, 15-20 [in Ukrainian].
2. Kaftandzhiev H. (1995). Texts of print advertising. Moscow: Smysl [in Russian].
3. Ogilvy D. (2006). Ogilvy about advertising. Moscow: Eksmo Publishing House [in Russian].
4. White, Ian W. (2011). Editing by Design: A Practical Design for Designers, Art Directors, and Editors. Moscow: ООО Izdatel'skiy dom «Universitetskaya kniga» [in Russian].
5. Knabe G.A. (2006). Encyclopedia of the designer of printed products. Professional work. Moscow: Izdatel'skiy dom «Vil'yams» [in Russian].
6. Sbitnova N. F., Ismaylova M. S. (2018). Save the visual-figurative typography in the design of polygraphic images of 1910-1935 years *Traditsii i novatsii u vishchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: zb. nauk. Prats*, 6., 12-19 [in Ukrainian].
7. Polikha L. (2011). Graphic constants of serial advertising as an effective way of communication. *Tele- ta radiozhurnalistika*, 10, 173–177 [in Ukrainian].
8. Khrushkova O. A. (2015). Advertising text as a component of the commune (functional types of advertising texts in Dnipropetrovsk). *Naukoviy visnik Mizhnarodnogo humanitarnogo universitetu*. Ser.: Filologiya, 18. Vol. 1, 46-49 [in Ukrainian].
9. Golubnik T. S. (2016). Drukovana advertising as a kind of polygraphic products. *Scientific papers*, 2 (53), 105-111[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.06.2020

Отримано після доопрацювання 19.10.2020

Прийнято до друку 22.11.2020

Цитування:

Журавель-Змєєва Л. С. Роль патентування у розробці сучасних текстильних технік, текстильних арт-об'єктів та дизайну промислового текстилю. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 134-139.

Zhuravel-Zmieieva L. (2020). The role of patenting in the development of modern textile techniques, textile art objects, and industrial textile design. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 134-139 [in Ukrainian].

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна,
аспірантка кафедри дизайну і технологій,
факультету дизайну і реклами
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-5242-3599>
Liluzhur@ukr.net

РОЛЬ ПАТЕНТУВАННЯ У РОЗРОБЦІ СУЧАСНИХ ТЕКСТИЛЬНИХ ТЕХНІК, ТЕКСТИЛЬНИХ АРТ-ОБ'ЄКТІВ ТА ДИЗАЙНУ ПРОМИСЛОВОГО ТЕКСТИЛЮ

Мета дослідження полягає у розгляді здобутків сучасного патентування та виявленні його впливу на дизайн текстильних творів та виробів, окресленні виразних рис асортименту малих текстильних підприємств, прогнозування можливостей впливу патентних винаходів на креативність дизайну текстильних арт-об'єктів. **Методологія дослідження** базується на загальних методах дедукції, порівняння, аналогії та системного аналізу. Методом дедукції та системного аналізу було вивчено та сформовано основні напрями патентування у сфері текстильного виробництва. Методи порівняння та аналогії застосовані до пошуків втілення патентних технологій у сучасному малому підприємстві та творчості митців текстилю. **Наукова новизна** виявляється у вивченні українських винаходів та визначенні їх впливу на формування дизайну промислового та мистецького текстилю. Проведено порівняльний аналіз патентованих текстильних промислових технологій, аналоги яких застосовуються у малому виробництві та авторському текстилі. Окреслено можливе застосування запатентованих технологій у мистецькій творчості. **Висновки:** Розглянуто варіативність патентів пов'язаних з текстильною справою, визначено їх основні групи, подана загальна характеристика винаходів, що впливають на дизайн та кінцевий вигляд готового виробу за 2000-ні та 2010-ті роки. Проаналізовано їх потенційний вплив на формування текстури, фактури, чіткості та впізнаваності художніх образів у творі текстилю. Також окреслено загальні та найбільш яскраві риси асортименту діючих малих текстильних підприємств. Прогнозовано можливість застосування патентних розробок у дизайні промислової продукції та у виконанні авторських текстильних творів, формуванні сучасних авторських текстильних технік.

Ключові слова: патентування, текстильний арт-об'єкт, текстильна промисловість, текстильний твір, сучасні техніки, малі текстильні підприємства, текстильна виразність, винаходи, дизайн текстилю, ткацькі техніки.

Zhuravel-Zmieieva Liliia, graduate student of the Department of Design and Technology, Faculty of Design and Advertising, Kyiv National University of Culture and Arts

The role of patenting in the development of modern textile techniques, textile art objects, and industrial textile design

The purpose of the article is to study modern patenting and its impact on the design of textile products and work. Another task is to characterize the expressiveness of the range of small Ukrainian enterprises and predict the possible impact of patent inventions on the creativity of the design of textile art objects. **The methodology** is based on general methods of deduction, comparison, analogy, and systems analysis. The method of deduction and systematic analysis was applied to the study and formation of the main directions of patenting in the field of textile production. The method of comparison and the method of analogy was applied to the search for the embodiment of patent technologies in modern small businesses and the work of textile artists. **The scientific novelty** is in the study of Ukrainian inventions and their influence on the formation of industrial and artistic textile design. Patented textile industrial technologies were analyzed, and analogs used in small-scale production and author's textiles were identified. The text describes the possible application of patented technologies in art. **Conclusions.** The article considers the variability of patents related to the textile business and identifies their main groups. The text presents the main characteristics of inventions that have an impact on the design and final appearance of the product for the 2000s and 2010s. The article analyzes their potential influence on the formation of texture, texture, clarity, and clarity of artistic images of a work of textile art. The text also presents the general and most striking features of the range of existing small textile enterprises. The study predicts the possibility of applying patent developments in the design of industrial products and in the formation of the author's textile works, the formation of modern author's textile techniques.

Key words: patenting, textile art object, textile industry, textile product, modern techniques, small textile enterprises, textile expressiveness, inventions, textile design, weaving techniques.

Актуальність теми дослідження. Відгукуючись на запит вдосконалення, впровадження нових ідей та технологій, розширення можливостей, на попит новизни, промисловість, як і мистецька сфера, реагують, відкриваючи все нові та нові джерела натхнення. Будучи запорукою технологічного розвитку та пропонуючи вирішення нагальних та естетичних проблем, патентування є одним з таких джерел. Художні аспекти мають власні неординарні прояви, як у патентах так і у їх реальному чи потенційному втіленні. Процес проектування промислового виробу безпосередньо пов'язаний з творчою складовою і технічним боком реалізації, так само і в ідейному самовираженні митця художнього текстилю технічний момент не є останнім. Тож патентна база може слугувати невичерпним джерелом ідей для дизайн-проекування та мистецтво-творення.

Аналіз досліджень і публікацій. Спробу систематизувати джерела натхнення за принципом застосування робить Єременко І.І. [1], питаннями дослідження промислових текстильних технік займалися Торебаєв Б.П., Джанпаізова В.М., Ботабаєв Н.Е. [6], Рахматова Г.А., Набиев А. Н., Ишматов А.Б. [5], аспекти впливу структури тканини та її оздоблення на дизайн одягу висвітлено в статтях Шуляк К.А., Галавська Л.Є. [8], Пашкевич К.Л., Лю Цзясінь, Вінтоняк М.І. [4]. Переважна більшість досліджень, що мають стосунок до промислового текстилю, пов'язані з економічним розвитком або керівною діяльністю. З широким поглядом на стан науково-дослідного потенціалу та впровадження розробок у масове виробництво в державному та приватному секторах знайомлять матеріали науково-практичної конференції "Інноваційні технології у виробництві: військове обмундирування, спецодяг, засоби захисту" УКРЛЕГПРОМ [7].

У патентній базі державного підприємства "Український інститут інтелектуальної власності" можна ознайомитися з патентами та винаходами, зокрема й пов'язаними з ткацьким виробництвом. Так, відмічає напрями світового вдосконалення інновацій у галузі промислового текстилю, та накреслює обрії розвитку вітчизняного виробництва Тб. Купенко [3, 179-184].

Мета дослідження полягає у розгляді здобутків сучасного патентування та виявленні його впливу на дизайн текстильних творів та виробів, окресленні виразних рис асортименту малих текстильних підприємств, прогнозування можливостей впливу патентних винаходів на креативність дизайну текстильних арт-об'єктів.

Виклад основного матеріалу. В умовах жорсткої конкуренції малих та великих текстильних виробництв, дрібні підприємства

роблять ставку на ексклюзивність, авторство та неповторність своїх виробів. Запатентовані, документально засвідчені винаходи та методики мають обриси особовості, що також позначається на тиражності продукту, роблячи його в свою чергу менш безликим та значно більш ціннішим. З візуально-естетичного боку ця задача покладається здебільшого на дизайн. Переважна більшість патентів за роки незалежності являє собою винаходи, промислові зразки та корисні моделі, що стосуються переважно способів створення тканин, поточнення вже відомих технологій, чи покращення машин.

Українська патентна база містить документи з кінця 1970-х рр. ХХ ст. і до сьогодення. Більшість із зареєстрованих винаходів у галузі текстильної промисловості можна розподілити за напрямками: види переплетень; виготовлення волокон, пряжі, ниток; варіанти оздоблення готового полотна; текстильні машини, їх елементи; пошиття одягу; технічні тканини; хімічні композиції для обробки текстилю; дослідження якостей текстильних матеріалів.

Варто зосередити увагу на групах, що стосуються безпосередньо дизайну текстильного виробу, його зовнішньому вигляді, себто на переплетеннях та оздобленні. Найбільш поширеним промисловим переплетенням є трикотаж. Техніки і технології його виготовлення у ХХІ ст. збагачуються, розростається варіативність трикотажу, з'являється зацікавленість у текстурних тканинах. До провідних патентів цього напрямку можна зарахувати: Спосіб виготовлення комбінованого трикотажного матеріалу ручної роботи "Олена" (пат. 36349) [9] Автори пропонують використовувати декоративні елементи різноманітної форми, таким чином змінювати текстурування трикотажної поверхні. Тобто даний винахід дає можливість з одночасним створенням самого полотна застосовувати додаткові декоративні елементи: стрічки, бісер, тощо. Спосіб отримання одинарного основ-пітканевого кулірного трикотажу (пат. 33673) [10], що передбачає більш щільну структуру полотна з малорозпускними властивостями. Такий варіант тканини є більш формостійким, відповідно може мати більш широкий спектр застосування, а значить і використовуватися у більшій варіативності художніх робіт, таких як колаж, асамбляж, печворк, тощо. Спосіб виготовлення кулірного одинарного трикотажу (пат. 41688) [12] на відміну від попереднього винаходу, навпаки пропонує засоби для збільшення еластичних та розтяжних властивостей трикотажного полотна, та поєднання натуральних і синтетичних матеріалів,

що неодмінно має бути враховано при проектуванні одягу, а також може бути використано у текстильних арт-проектах, наприклад інсталяціях. Двошаровий основов'язаний трикотаж (пат. 52014) [13] де пропонується змінити структуру трикотажу з метою створення пористої поверхні тканини. Двошаровий трикотаж має більший об'єм, однак відрізняється значною повітропроникністю, що може мати велике значення при просочуванні клейовими матеріалами під час створення органічних форм мистецького твору чи дизайнерської декоративної речі. Основов'язаний еластичний трикотаж у вигляді стрічки (пат. 51996) [14] пропонує варіант структури трикотажної стрічки з підвищеною жорсткістю та пружністю, з використанням еластомірних пітканевих ниток. Особливе естетичне значення мають розробки, що впливають безпосередньо на рельєф та фактуру: Хутро на трикотажній основі та спосіб його виготовлення (пат. 41057) [11] пропонується виготовлення хутряного полотна з натуральної вовни. Такий матеріал на відміну від натурального хутра більш м'який і водночас екологічніший, що нині користується особливим попитом у суспільстві. Хутро на трикотажній основі може бути вдалим вкрапленням у художні текстильні композиції та елементами дизайнерських розробок особливо у інтер'єрному проектуванні. Авіаційна тканина (пат. 1740 U) [15] де передбачається надмірне всотування та посилення рівномірності структури, що робить її тривким та міцним матеріалом для створення жорсткої форми. Таким чином подібна матерія може становити основу для створення жорстких конструкцій з тканини, текстильної скульптури. Спосіб виготовлення штучної шкіри (пат. 57646) [16] включає просочування основи 10 - 20% водною дисперсією з хімічних та натуральних волокон. Зовнішня сторона формується тисненням і ворсуванням, що надає матеріалу особливої м'якості та еластичності. Окрім того метод виготовлення поверхні за рахунок операції тиснення дає широкий спектр можливих фактур матеріалу. Пристрій для утворення подовжніх рельєфних смуг на тканині (пат. 70071) [17] не зважаючи на те що патент стосується безпосередньо винаходу текстильної машини, тканини її виготовлення можуть мати значну варіативність, як густини, так і товщини (ритміки) рельєфних смуг в залежності від вимог дизайну, чим значно розширюють промисловий асортимент та спонукають до дизайнерських пошуків та маневрів. Спосіб виготовлення ворсових текстильних виробів (пат. 77635) [18] стосується виготовлення килимів, з переважно геометричними зображеннями.

У 2010-х рр. продовжуються пошуки вдосконалення трикотажних переплетень: Спосіб

виготовлення одинарного кулірного трикотажу пресових переплетень (пат. 75800) [19]; Ворсистий трикотаж та текстильний виріб на основі ворсистого трикотажу (пат. 98598) [20]; Спосіб в'язання трикотажу товщиною, що регулюється на плосков'язальній машині (пат. 93980) [22]; Кулірний трикотаж подвійних пресових переплетень зі змінним оптичним ефектом (пат. 109907) [24] і так далі. Збільшується також варіативність оздоблювальних технік: Виготовлення декоративно-художнього друкованого виробу (пат. 83665) [21] передбачає нанесення трафаретного багатоклірного зображення, що закріплюються ультрафіолетовим випромінюванням. Пігментні порошки розташовуються на полотні відповідно до художнього зображення та виготовлених трафаретних сіток і полімеризуються; Спосіб нанесення аплікацій із аплікаційної тканини на тканину-основу за допомогою вишивальної машини (пат. 97436) [23] демонструє техніку аплікації у спрощеному варіанті вирізання елементів композиції лазером, та фіксації елементів аплікації на полотні-основі магнітним кроком, тощо.

Таким чином патентування в Україні включає не лише винаходи, які зроблено безпосередньо в Україні, але й іноземні доробки. Тож патентування має широкий потенціал та охоплює весь процес виготовлення – від функціонування виробничої техніки до естетики та функціональності кінцевого виробу. Об'єкти патентування відображають сучасні потреби суспільства, а також пропонують шляхи для реалізації дизайнерських задумів та відповідають найвибагливішим мистецьким смакам.

Зразком об'єднання патентних здобутків та дизайнерських ідей нині виступають асортименти текстильних підприємств та промислових виставок. Мале українське підприємництво текстилю визначається приватними комерційними проектами на зразок товариство з обмеженою відповідальністю (ТОВ), чи приватними підприємствами (ПП). Найбільш актуальним джерелом інформації про функціонуючі підприємства є "Єдиний державний реєстр", де у широкому доступі можна ознайомитися з напрямками діяльності того чи іншого підприємця.

Чимало українських малих текстильних підприємств використовує аналогічні наведеним патентам технології. Так Ванда Рагз (Vandra Rugs), яке гордо іменує себе ткацьким ательє, що розташовано на околицях м. Каховка в с. Любимівка (де влаштовано виробничий цех), займається виготовленням ворсових текстильних виробів. Альтернативними варіантами до пат. 77635 [18] тут також виготовляють килими, килимові покриття з геометричними мотивами,

різноманітними ткацькими техніками та мають власну специфіку нарізання виробу. На противагу промисловим гігантам, ця маленька майстерня виконує роботи у ручному чи напів-автоматичному режимі. Виробництво орієнтоване на досвід шведського народного ткацтва, так і ринок збуту переважно у північній Європі. Килими зіткані перебірними, саржевими, комбінованими, ажурними, полотняними переплетеннями, килимовими техніками, та інше, що цілком відповідає як народному ремеслу, так і різноманітності асортименту великих виробництв. Як сировина застосовуються натуральні матеріали: бавовна і вовна, що фарбуються саме для цього цеху. Більшість продукції виконана у приглушених тонах, не відрізняється надмірною пістрявістю та вибагливими зображеннями. Переважають смугасті або сітчасті мотиви, клітинка, абстрактні композиції або взагалі однотонні полотнища. Ательє реалізує свою продукцію поза межами України, тому співпрацює з іноземними дизайнерами та дизайнерськими компаніями, як, наприклад, «Svenskt Tenn». Серед дизайнерів, з якими ведеться співпраця, фігурують імена Ami Katz, Eva Schidl, Lars Nilsson. Підприємство надає широкі можливості для реалізації дизайнерських проєктів, задовольняючи вимоги фактури, кольору, форми, пластичності, тощо. Сучасне мистецьке килимарство в Україні, в аналогічному ключі, представляють чимало митців, такі як: О. Парута-Вітрук, О. Ямборко, О. Риботицька, Г. Кусько, І. Мінько-Мурашик, М. Рожко, В. Андріяшко, М. Базак, О. Федоренко та багато інших. Такі художники користуються як народними, традиційними ткацькими техніками, так і менш відомими чи взагалі авторськими.

Тими ж принципами народності, проте з використанням сучасних технологічних здобутків керуються на маленькій фабриці художніх виробів ім. Б. Хмельницького у м. Переяслав-Хмельницький. Заклад, що має гучну назву “фабрика” налічує наразі 34 працівника. Тут працюють три основні цехи: ткацький, швейний та оздоблювальний. Виробляються побутові тканини переважно техніками поперечно-смугастого ткацтва, полотняних чи саржевих переплетень. На виробництві намагаються дотримуватися традиційності у виготовленні та оздобленні виробів, це суттєво позначається на візерунках та колірній гамі. Виготовлення продукції відбувається частково машинами, частково вручну, художником розробляється кожен зразок, і випускається невеликими серіями [2, 1-10]. Так, у патентній базі України є чимало винаходів, пов’язаних з вишивальними техніками та машинами. Художньою вишивкою як в національному контексті, так і в авторському ключі займається чимало вітчизняних майстрів:

Ю. Антонюк, Н. Березовська, М. Савчинська, Л. Борисенко, Н. Борисенко та інші.

Українська стрічковка фабрика використовує промислові досягнення на зразок зазначених у пат. 51996 [14] – стрічкове ткацтво та оздоблення (машинна вишивка). Фабрика пропонує широкий асортимент: різноманітні стрічки (оздоблювальні, декоративні, еластичні, меблеві, киперні, ремінні; ткани погони, шеврони; краватки з машинною вишивкою; а також побутові тканини з машинною вишивкою: скатертини, серветки, сорочки. У напрямку стрічкового ткацтва відзначається широким вибором продукції Гоголівська стрічковка фабрика. Ще одне підприємство, що пропонує тканини, в’язані стрічки з натуральних або синтетичних ниток з вишитим оздобленням або без нього. Сировиною у виробництві виступають бавовняні, поліамідні, поліефірні, поліпропіленові нитки. На цих двох фабриках виробляються матеріали, що є додатковими та не використовуються як самостійні, проте широко застосовуються в подальшому при створенні кінцевого продукту або арт-виробу. Так стрічки (пояси) часто виготовляються майстрами народного ткацтва: М. Кокіш, Н. Борецька, М. Фурда, та інші. Або ж стрічки використовуються, як матеріал для специфічного вишивання. Подекуди виникають художні твори, в яких простежується імітація стрічкової ритміки, як у серії ткацьких робіт “У просторі квадрату” (2004) О. Марино.

Чимало митців сьогодні звертаються до технік аплікування, колажу, ассамбляжу, квілту: О. Родзик, А. Допервянська, А. Кляповська, Т. Мясковська, Н. Лашко, Н. Пікуш, Л. Шейх, Ю. Тулупова, О. Цюпа, І. Шостак-Орлова, Т. Богачук, Т. Бовсуновська, Н. Янчуковська, Н. Сафронова, та безліч інших. Такі техніки мають авторські нюанси, персональні системи підходів до виконання твору на зразок запропонованого у пат. 97436 [23].

Окрему мову можна вести про застосування технологій на зразок запропонованої у пат. 83665 [21]. Так, цікавим текстильно-промисловим явищем є майстерня друку на тканині “Напринтуй”. Команда пропонує послуги з друку зображення на тканині, проте характер зображення регламентує замовник. Тут застосовуються найбільш поширені сьогодні технології друку: сублімаційний друк – можливість наносити зображення на синтетичні матеріали без втрати кольору та якості; прямий друк або DTG друк – нанесення зображення безпосередньо спеціальним принтером на тканину; шовкографія; термотрансферний друк – нанесення малюнка на тканину через спеціалізовану термотрансферну плівку, запікання її на поверхні. Майстерня займається

серійним нанесенням принтів, так і одиничними зразками. У мистецтві сучасного художнього текстилю не надто популярне серед авторів використання друку, проте у сучасному концептуальному мистецтві такий технологічний підхід є вельми затребуваним. Нанесення зображення на тканину є одним з вельми популярних серед українських митців методом передачі думки та образу. Так, використання технологій батикового розпису не втрачає своєї актуальності вже багато років. Яскравим зразком мистецької унікальності та промислового контексту є бренд авторського одягу Nymph Dresses, де зображення розробляються під кожну конкретну модель.

Мистецькі твори художнього текстилю, як і асортимент промислової продукції, позначається широким спектром застосування технічних підходів, значною варіативністю ткацьких технік. А сучасне концептуальне мистецтво, де використовується текстиль, відрізняється креативним підходом до вибору матеріалів, та їх застосуванням.

Наукова новизна виявляється у вивченні українських винаходів та визначенні їх впливу на формування дизайну промислового та мистецького текстилю. Проведено порівняльний аналіз патентованих текстильних промислових технологій, аналоги яких застосовуються у малому виробництві та авторському текстилі. Окреслено можливе застосування запатентованих технологій у мистецькій творчості.

Висновки. Проведено дослідження здобутків вітчизняного патентування за останні 20 років та виявлено значну кількість різноманітних технологій, систематизовано їх за конкретними групами, проаналізовано більш детально деякі з тих, що впливають безпосередньо на зовнішній вигляд кінцевого виробу. З огляду на здобутки патентування, зроблено аналіз текстильних технік та асортименту деяких малих ткацьких виробництв. Проведено порівняльний паралелі промислових ткацьких технік, патентованих технологій, ручних технік текстильних мистецьких творів. Результати цього дослідження дають підґрунтя для зосередження подальших пошуків авторських текстильних технологій, технік в патентуванні як у джерелі авторської думки.

Література

1. Єременко І.І. Джерело натхнення у дизайні одягу: аспекти вивчення і використання в творчому процесі. *Вісник ХДАДМ*. № 9., м. Харків, 2007 р. С. 41-48.
2. Зайка Н. Виставка "Історія фабрики художніх виробів ім. Б. Хмельницького": минуле і сьогодення. *Стаття матеріалів XV Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф.* м. Переяслав-Хмельницький, 29-30 червня 2015 р. С. 1-10, URL: <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/2114>

(дата звернення: 10 жовтня 2020 р.)

3. Куценко Т. Використання новітніх технологій у виготовленні текстильних матеріалів із заданими властивостями. *Наукові записки. Серія: Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти. Випуск 12 (II)*. Кропивницький, 2017 р. С. 179-184.

4. Пашкевич К.Л., Лю Цзясянь, Вінтоняк М.І. Особливості дизайн-проектування колекцій одягу з використанням оздоблення тканин. *Легка промисловість*. №4., м. Київ, 2018 р. С. 24-30.

5. Рахматова Г.А., Набиев А. Н., Ишматов А.Б. Рисунчатый трикотаж. *Вестник технологического университета Таджикистана* № 1(32), г. Душанбе, 2018 г. С. 26-31

6. Торебаев Б.П., Джанпаизова В.М., Ботабаев Н.Е. Трикотаж: краткая история, современное представление. *Наука и мир*. № 6(10), г. Волгоград, 2014 г. С. 79-81.

7. Матеріали науково-практичної конференції "Інноваційні технології у виробництві: військове обмундировання, спецодяг, засоби захисту" м. Київ. Асоціація "Укрлегпром" 2017 р. URL: <https://ukrlegprom.org.ua/news/materialy-naukovo-praktychnoyi-konferentsiyi-innovatsijni-tehnologiyi-u-vyrobnystvi-vijskove-obmundryuvannya-spetsodyag-zasoby-zahystu/> (дата звернення: 10 жовтня 2020 р.)

8. Шуляк К. А. Використання ефекту закручуваності трикотажу в художньому оформленні інтер'єрного текстилю. *Електронний науковий журнал Технології та дизайн*. № 3 (16), м. Київ, 2015 р. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2015_3_2 (дата звернення 10 жовтня 2020 р.)

9. Спосіб виготовлення комбінованого трикотажного матеріалу ручної роботи "Олена": пат. 36349 А Україна: 6 D04G5/00, D04B21/14, D04H1/52, № 99126646; заявл. 07.12.1999; опубл. 16.04.2001; Бюл. 3.

10. Спосіб отримання одинарного основуючого кулірного трикотажу. пат. 33673 А Україна: 6 D04B1/14, D04B7/02, № 99031617; заявл. 23.03.1999; опубл. 15.02.2001; Бюл. № 1.

11. Хутро на трикотажній основі та спосіб його виготовлення. пат. 41057 А Україна: 7 D04B1/02, D04B1/04, № 2001010526; заявл. 23.01.2001; опубл. 15.08.2001; Бюл. № 7.

12. Спосіб виготовлення кулірного одинарного трикотажу. пат. 41688 А Україна: 7 D04B1/14, № 2001010527; заявл. 23.01.2001; опубл. 17.09.2001; Бюл. № 8.

13. Двошаровий основов'язаний трикотаж. пат. 52014 А Україна: 6 D04B21/00, № 2001129123; заявл. 27.12.2001; опубл. 16.12.2002; Бюл. № 12.

14. Основов'язаний еластичний трикотаж у вигляді стрічки. пат. 51996 А Україна: 6 D04B21/00, № 2001128950; заявл. 24.12.2001; опубл. 16.12.2002; Бюл. № 12.

15. Авіаційна тканина. пат. 1740 У Україна: 7D03D1/00, № 2002075606; заявл. 08.07.2002; опубл. 15.04.2003; Бюл. № 4.

16. Спосіб виготовлення штучної шкіри. пат. 57646 А Україна: 7 D06N3/08, № 2002086515; заявл. 05.08.2002; опубл. 16.06.2003; Бюл. № 6.

17. Спосіб виготовлення штучної шкіри. Пат. 70071 Україна: МПК: D03D 49/04; Опубл. 15.09.2004

18. Спосіб виготовлення ворсових текстильних виробів. пат. 77635 С2 Україна: D05C 17/00, D06H 7/00, D06H 1/00, № a200501754; заявл. 16.07.2003; опубл.

15.12.2006; РСТ/EP2003/050312; Бюл. № 12. попередні пат. Велика Британія: EP 1148171, 24.10.2001; GB 2167702, 04.06.1986; US 5484639, 16.01.1996; EP 0456864, 21.11.1991; GB 2053992, 11.02.1981

19. Спосіб виготовлення одинарного кулірного трикотажу пресових переплетень, пат. 75800 U Україна: D04B 1/10 (2006.01), D04B 39/00, № u201207413; заявл. 18.06.2012; опубл. 10.12.2012; Бюл. № 23.

20. Ворсистий трикотаж та текстильний виріб на основі ворсистого трикотажу. пат. 98598 C2 Україна: D04B 1/02 (2006.01), D04B 21/00, № a201110570; заявл. 18.02.2009; опубл. 25.05.2012; (25.10.2011) Бюл. № 20; (25.05.2012) Бюл. № 10; РСТ/JP2009/052800. Японія; Перелік документів, взятих до уваги експертизою: WO 2005108662, 17.11.2005; JP 3026628, 01.05.1996; WO 2004009891, 29.01.2004; JP 10-137103, 26.05.1998; JP 9-302554, 25.11.1997; JP 6-173143, 21.06.1994; JP 8-260289, 08.10.1996; RU 2177516 C2, 27.01.2001; SU 1428768 A1, 07.10.1988; SU 1772241 A1, 30.10.1992; JP 61-13020, 11.04.1986; JP 7-305249, 21.11.1995

21. Виготовлення декоративно-художнього друкованого виробу. пат. 83665 U Україна: B44C 3/00, № u201303029; заявл. 11.03.2013; опубл. 25.09.2013; Бюл. № 18

22. Спосіб в'язання трикотажу товщиною, що регулюється на плосков'язальній машині. пат. 93980 U Україна: D04B 1/00, D04B 1/14 (2006.01), № u201404582; заявл. 29.04.2014; опубл. 27.10.2014; Бюл. № 20

23. Спосіб нанесення аплікацій із аплікаційної тканини на тканину-основу за допомогою вишивальної машини. пат. 97436 U Україна: D05C 7/00, D05C 5/00, № u201411644; заявл. 27.10.2014; опубл. 10.03.2015; Бюл. № 5

24. Кулірний трикотаж подвійних пресових переплетень зі змінним оптичним ефектом. пат. 109907 U Україна: D04B 1/00, № u201603928; заявл. 11.04.2016; опубл. 12.09.2016; Бюл. № 17

References

1. Yeremenko I.I. (2007). Source of inspiration in clothing design: aspects of study and use in the creative process. *Visnyk KhDADM*, № 9, m. Kharkiv, 41-48 [in Ukrainian]
2. Zaika N. (2015). Exhibition "History of the Factory of Art Products. B. Khmelnytsky": past and present. *Stattia materialiv KhV Mizhnar. nauk.-prakt. internet-konf.* m. Pereiaslav-Khmelnytskyi, 29-30 chervnia 2015 r., 1-10, Retrieved from URL: <http://conferences.neasmo.org.ua/uk/art/2114> [in Ukrainian]
3. Kutsenko T. (2017). The use of the latest technologies in the production of textile materials with specified properties. *Naukovi zapysky. Seriya: Problemy metodyky fizyko-matematychnoi i tekhnologichnoi osvity, Vypusk 12 (II)*, Kropyvnytskyi, 179-184 [in Ukrainian]
4. Pashkevych K.L., Liu Tsiasin, Vintoniak M.I. (2018). Features of design-designing of collections of clothes with use of furnish of fabrics. *Lehka promyslovist*, №4., m. Kyiv, 24-30 [in Ukrainian]
5. Rakhmatova G.A., Nabiev A. N., Ishmatov A.B. (2018). Patterned jersey. *Vesnik tekhnologicheskogo universiteta Tadzhikistana № 1(32)*, g. Dushanbe, S. 26-31 [in Russian]
6. Torebaev B.P., Dzhanpaizova V.M., Botabaev N.E. (2014). Knitwear: A Brief History, A Contemporary View. *Nauka i mir*, № 6(10), g. Volgograd, 79-81 [in Russian]

7. Materialy naukovopraktychnoi konferentsii "Innovatsiini tekhnologii u vyrobnytsvi: viiskove obmundryvannia, spetsodiah, zasoby zakhystu" (2017). m. Kyiv. Assotsiatsiia "Ukrlehprom" 2017 r. Retrieved from URL: <https://ukrlehprom.org.ua/news/materialy-naukovopraktychnoyi-konferentsiyi-innovatsijni-tehnologiyi-u-vyrobnytsvi-viiskove-obmundryvannia-spetsodyag-zasoby-zakhystu/> [in Ukrainian]

8. Shuliak K.A. (2015). The use of the effect of twisting knitwear in the decoration of interior textiles. *Elektronnyi naukovi zhurnal Tekhnologii ta dizain*. № 3 (16), m. Kyiv, Retrieved from URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2015_3_2 [in Ukrainian]

9. Ruhul O.V., Ruhul L.I., Shevel A.L. (2001). Ukraine Patent No. 36349 A State Patent Office of Ukraine.

10. Kotova H.M., Romankevych O.V., Klymenko P.A. (2001). Ukraine Patent No. 33673 A State Patent Office of Ukraine.

11. Bereznenko M.P., Khokhlova I.Ia., Bereznenko S.M., Chomakhashvili Sh.H. (2001). Ukraine Patent No. 41057 A State Patent Office of Ukraine

12. Halavska L.Ie., Holikova O.Ia., Zymohliad V.O., Lazarenko M.O. (2001). Ukraine Patent No. 41688 A State Patent Office of Ukraine.

13. Omelchenko V.D., Prokopova Ye.A., Loishionova O.M. (2002). Ukraine Patent No. 52014 A State Patent Office of Ukraine.

14. Omelchenko V.D., Prokopova Ye.A., Loishionova O.M. (2002). Ukraine Patent No. 51996 A State Patent Office of Ukraine.

15. Lebedeva N.H., Ishchenko L.I., Rukavtsev H.I., Huban S.H. (2003). Ukraine Patent No. 1740 U State Patent Office of Ukraine

16. Boiko V.M., Novykov V.V. (2003). Ukraine Patent No. 57646 A State Patent Office of Ukraine

17. Chepeliuk O.V., Chuvin V.V., Chuhina H.V. (2004). Ukraine Patent No. 70071 State Patent Office of Ukraine

18. Lalond Zherar (2006). Ukraine Patent No. 77635 C2 State Patent Office of Ukraine. EP 1148171, 24.10.2001; GB 2167702, 04.06.1986; US 5484639, 16.01.1996; EP 0456864, 21.11.1991; GB 2053992, 11.02.1981

19. Holovan O.V. (2012). Ukraine Patent No. 75800 U State Patent Office of Ukraine

20. Tokumoto Khirouki, Kusunoki Kazuia. (2012). Ukraine Patent No. 98598 C2 State Patent Office of Ukraine. WO 2005108662, 17.11.2005; JP 3026628, 01.05.1996; WO 2004009891, 29.01.2004; JP 10-137103, 26.05.1998; JP 9-302554, 25.11.1997; JP 6-173143, 21.06.1994; JP 8-260289, 08.10.1996; RU 2177516 C2, 27.01.2001; SU 1428768 A1, 07.10.1988; SU 1772241 A1, 30.10.1992; JP 61-13020, 11.04.1986; JP 7-305249, 21.11.1995

21. Lirnychenko A.V. (2013). Ukraine Patent No. 83665 U State Patent Office of Ukraine

22. Oborskyi I.I., Oborska N.I. (2014). Ukraine Patent No. 93980 U State Patent Office of Ukraine

23. Korzun S.K. (2015). Ukraine Patent No. 97436 U State Patent Office of Ukraine

24. Holovnia O.V., Paraska H.B. (2016). Ukraine Patent No. 109907 U State Patent Office of Ukraine

Стаття надійшла до редакції 23.06.2020
Отримано після доопрацювання 02.10.2020
Прийнято до друку 01.11.2020

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75.03 (045) “18/19”

Цитування:

Бардік М. А. Монументальний живопис Великої Успенської церкви в художній критиці кінця XIX – початку XX століття. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 140-146.

Bardik M. (2020). The Great Holy Dormition Church' Mural Paintings in Art Criticism in the Late 19th and Early 20th Centuries. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 140-146 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,

кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії та археології

Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>

mb30@i.ua

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ВЕЛИКОЇ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ХУДОЖНІЙ КРИТИЦІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – аналіз художньої критики кінця 1890-х – початку 1900х рр., присвяченої розписам Великої Успенської церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні герменевтичного методу, історико-культурного та мистецтвознавчого аналізу для вивчення публікацій, архівних фотографій стінопису. **Наукова новизна роботи.** Проведено комплексний аналіз публікацій 1897–1901 рр., присвячених художнім особливостям розписів Великої Успенської церкви 1770х – 1900 рр. Згідно з архівними матеріалами доведено, що керівництво Лаври було налаштовано на збереження існуючого стінопису. Виявлено проблему зіткнення прихильників українського (барокового) та академічного живопису, національної самобутності й академізму. Перші презентували художні особливості живопису в бароковому стилі, інші – академічного живопису з орнаментами у візантійському стилі. **Висновки.** Художня критика щодо старого (1770-ті рр. XIX ст.) і нового (1894–1900) стінопису Успенського собору у взаємозв'язку не була проаналізована. Прибічники національного мистецтва акцентували увагу на історичній та художній цінності композицій у бароковому стилі. Автори використовували термінологію образотворчого мистецтва для формування негативної оцінки академічному живопису 1894–1900 рр. Їхні опоненти спростували обвинувачення на фаховому рівні. Публікації, присвячені живопису Великої Успенської церкви, відобразили художнє життя Києва кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: монументальний живопис, сакральне мистецтво, художня критика, Києво-Печерська лавра, Велика Успенська церква, Успенський собор.

Bardik Maryna, Ph.D. of Art Studies, a leading researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve

The Great Holy Dormition Church' Mural Paintings in Art Criticism in the Late 19th and Early 20th Centuries

The purpose of the article is the analysis of art criticism in the late 1890s and early 1900s concerned with mural paintings in the Great Holy Dormition Church (Dormition Cathedral) of the Kyiv-Pechersk Lavra. The **research methodology** includes the hermeneutical method, historical and cultural, and art study analysis for the studies of the records and archival photographs of the mural paintings. The **scientific novelty** of the research includes several provisions. A comprehensive analysis of the publications in 1897–1901 concerned with artistic features of the Great Holy Dormition Church' murals in 1770s–1900 has been carried out. According to the archival data, the author proved that the Lavra officials wanted to preserve the murals. The author identified the problem of the clash between the supporters of Ukrainian (baroque) and academic painting, national identity and academicism. The first of them presented the artistic features of Baroque style paintings and others presented academic paintings with Byzantine-style ornaments. **Conclusions.** Art criticism concerning the old (1770s, 19th century) and new (1894–1900) mural paintings in the Great Holy Dormition has been not analyzed in its relationship. The adherents of national art focused on the historical and artistic treasure of Baroque style compositions. The authors of the publications used the terminology of the fine art to form a negative assessment of the academic painting of 1894–1900. Their opponents disposed of arguments at the professional level. The publications devoted to the mural paintings in the Great Holy Dormition Church reflected the artistic life in Kyiv in the late 19th and early 20th centuries.

Key words: mural painting, sacral art, Kyiv-Pechersk Lavra, Holy Dormition Great Church, Dormition Cathedral,

*Світлій пам'яті мого вчителя доктора мистецтвознавства,
професора, дійсного члена (академіка) Національної академії мистецтв України,
Президента академії критики мистецтв та естетичних наук,
заслуженого діяча мистецтв України, заслуженого діяча культури Польщі
Михайла Олександровича Криволапова присвячується*

Актуальність теми дослідження. Наші пращури, як, власне, і ми, прагнули бачити головний храм Свято-Успенської Києво-Печерської лаври у величній красі розписів та ікон, золотому саяві куполів і хрестів. У 2020 р. виповнюється 120 років, як Велика Успенська церква отримала нове живописне оздоблення, створене професором живопису Василем Петровичем Верещагіним із художниками в 1894–1900 рр. Ці розписи пережили Першу Світову та громадянську війни, варварські роки атеїстичної тоталітарної ідеології, але майже повністю загинули в пекельному полум'ї Другої світової, під час вибуху 3 листопада 1941 р. Десятиліттями фрагменти розпису на руїнах нагадували про велич храму на честь Божої Матері, доки його відбудували у 2000 р. Живопис, що прикрашав його стіни, потрапив у поле зору авторів публікацій. Натомість недостатньо вивченими залишаються судження очевидців щодо художніх якостей цього стінопису у працях кінця XIX – початку ХХІ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. У періодиці відносно невеликого часового проміжку кінця XIX – початку ХХ ст. були надруковані статті, у яких звучали критичні відгуки та авторські позиції з приводу знищення старого і створення нового стінопису Успенського собору. Деякі з публікацій являли собою надруковані доповіді або реферати, оприлюднені у наукових товариствах. Про цінність знищених композицій полемізували М. Істомін, О. Ертель, М. Петров, Є. Кузьмін, С. Яремич [1; 2; 3; 4; 5]. На їхні статті посилалися в своїх монографіях П. Жолтовський [6, с. 16–31] та О. Сіткарьова [7, 179–183], вивчаючи фотографії композицій, знищених у 1893 р. в процесі підготовки архітектурних поверхонь під новий розпис. Події, що супроводжували його поетапне прийняття, висвітлив їхній учасник М. Петров [8]. Основні положення його статті відобразила у статті О. Крайня, уточнивши перебіг подій створення живопису В. П. Верещагіним і доповнивши його відомостями з архівних документів [9]. Автори, таким чином, відокремлено розглядали публікації, присвячені живопису, який вони відносили до 70-х рр. ХІХ ст., і нового, виконаного В. П. Верещагіним і художниками. До того ж,

розробленість історичного аспекту зміни живописного оздоблення Великої Успенської церкви виявила відсутність дослідження художньої критики межі ХІХ–ХХ ст. у питанні образотворчої характеристики настінних композицій, які прикрашали храм з 1770-х рр. до 1941 р.

Мета статті – аналіз художньої критики кінця 1890-х – початку 1900-х рр., присвяченої розписам Великої Успенської церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври.

Виклад основного матеріалу. Своєрідною точкою відліку в ознайомленні з подіями, пов'язаними зі зміною розписів Великої Успенської церкви Лаври, була стаття М. Петрова, що побачила світ у 1900 р. [3]. Від неї, образно кажучи, у ретроспективі і перспективі в періодиці з'явилися публікації з міркуваннями авторів про художні особливості старого і нового стінопису.

М. Петров описав події, які вже звершилися: старий живопис ліквідували, а новий був майже завершений; він назвав авторів замислу – членів двох комісій 1886 р., серед яких, зауважимо ми, був історик мистецтва А. Прахов; саме вони наполегливо рекомендували Духовному Собору Лаври створити у Великій Успенській церкві живопис у дусі церков ХІ–ХІІ ст. Стаття відповідала культурним потребам суспільства, яке виявляло зацікавленість цими змінами, про що свідчать статті, які вийшли кількома роками раніше. Це публікація М. Істоміним рукопису з переліком композицій (хоча і неповним) та ікон храмових іконостасів [1]. Для тих, хто бачив живопис на власні очі, текст був основою мнемонічних образів. Для нас він оживає завдяки архівним фотографіям, негативам, зокрема з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПІКЗ).

Критика загублених розписів прозвучала в устах О. Ертеля і стосувалась вона не богословської програми і семантики розписів, а їхніх художніх особливостей. До речі, він і автори публікацій кінця 1890х, а потім, по інерції, також праць, що виходили друком у ХХ та ХХІ ст., помилково відносили аналізовану ним галерею ктиторів Печерського монастиря до розписів Захарії (Голубовського) 1772–1777 рр.

Ми наведемо одне із зображень благодійників (рис. 1, НКПІКЗ КПЛ-Ф-5636) і зауважимо, що їхнім автором був Іоаким Юрін, який в 1811 р. написав їх заново [10, 87–91]. О. Ертель намагався довести, що композиції не можна вважати історичним живописом через невідповідність історичним оригіналам у портретах і одязі, а також доволі докладно перераховував недоліки в художній майстерності: приміром, постановка частин фігури в різних площинах, однаковість фігур, до того ж, фігур неідеальних тощо [2, 521–523].



Рис. 1. І. Юрін. Оновлена галерея благодійників Печерського монастиря. Князі Георгій та Борис Ольшанські. 1811. Олія.

Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Фото 1893 р.

Яскраво виражена негативність його оцінок, зроблених без належного художнього аналізу зображень, стає зрозумілою, коли з'ясовуються обставини участі автора в історії живопису Успенського собору. Він, за свідченням М. Петрова [8, 279], був членом комісії, які 1898-го та 1900-го рр. приймали нові

храмові розписи, виконані під керівництвом В. П. Верещагіна. А це був живопис в академічній традиції; що ж до правильності рисунка і пропорцій, принципів побудови композиції академічна школа виробила «звід правил» і була вимогливою. Екстраполюючи принципи академізму на живопис у бароковому стилі, О. Ертель припустився некоректного судження про художню цінність старого живопису.

М. Петров не став удаватися до художнього аналізу і зосередився на історичному аспекті зображень. Він підкреслив, що мав місце вимисел художника в одязі князів, і зауважив, коротко, але з яскраво вираженою негативною конотацією, що живопис XVIII ст. відмічений рисами пізнього бароко [3, 582, 584–585].

Цікаво, що висловлювання О. Ертеля знайшли відгук у художній критиці. Першим був мистецтвознавець, літератор киянин Є. Кузьмін, який сміливо розмістив статтю в журналі, що видавався у Санкт-Петербурзі, і, слід зазначити, його жаль з приводу знищеного живопису, який був підтриманий цінителями старовини. Стаття надавала можливість читачеві самому скласти певне уявлення про лаврський живопис. У межах статті автор не вдавався до аналізу композицій, він виділив деякі портретні риси персонажів, докладніше зупинившись на особливостях образів російських царів-благодійників. Свої враження автор довів до узагальнення, притаманного південно-російському, тобто українському живопису, – прагнення до реалізму, до вивчення натури [4, 232–240]. Це твердження опонувало думці О. Ертеля про одноманітність персонажів.

Художник і художній критик С. Яремич, який здобував освіту в лаврській іконописній майстерні та рисувальній школі М. Мурашка, виступив у періодиці паралельно з Є. Кузьмінім. Він обрав для аналізу композиції, фото яких можна було бачити в статті його однодумця, а саме: зображення князів і царів (вельми цікавими були б і його судження про інші знищені композиції). Слушним було зауваження С. Яремича про спотворення ретушію деяких фотографій, яке актуальне й нині, бо сучасні дослідники мають у своєму арсеналі зазвичай архівні фото (рідше – негативи). Незважаючи на ці вади, бачивши цей живопис, С. Яремич конкретизував, проілюструвавши певними особливостями композицій, тезу Є. Кузьміна про реалістичний напрям у трактуванні натури. Він також наголосив на прийомах, завдяки яким художник домігся емоційного зв'язку

персонажів та глядача, і відніс зображення до кращих зразків українського («південно-російського») мистецтва, щоправда помилково – другої половини XVII – початку XVIII ст. [5, 384–387].

Маємо зауважити, що лаврське керівництво спочатку не було налаштоване на кардинальну зміну живопису Великої церкви. Духовний Собор за благословення київського митрополита Платона (Городецького) виконав заходи пам'яткоохоронного характеру, про що свідчать матеріали з архіву НКПІКЗ. У 1884 р. було заплановано влаштувати опалення, вентиляцію та замінити підлогу. Проект, який коштував Лаврі 4885 руб. сріблом, склав військовий капітан-інженер І. І. Лільє (йому виплатили 500 руб. сріблом), установку та експлуатацію обладнання забезпечив інженертехнолог О. Ф. Термен у 1885 р. [11; 12]. Опалення (радіатор видно на рис. 1) і вентиляція дозволили забезпечити регульований температурно-вологісний режим і сприяли збереженню живопису. Ініціаторами зміни храмового розпису були члени згаданих комісій 1886 р. від Церковно-археологічного товариства при Київській Духовній академії, а з її членів – перш за все, А. Прахов, чия наукова діяльність була пов'язана з мозаїками і фресками київських храмів.

Міркування про втрачений старий розпис звучали в художній критиці ще й тоді, коли розписи В. П. Верещагіна і художників, які з ним працювали, уже прикрашали Велику Успенську церкву. Виконані на золотих фонах, вони викликали асоціації із золотом середньовічної мозаїки і почуття непохитності православної віри, збереженої протягом століть Києво-Печерською лаврою (рис. 2, НКПІКЗ КПЛ-Ф-3986; рис. 3, НКПІКЗ КПЛ-Н-834).

Проте на шпальтах газет почали вирувати пристрасті щодо нового стінопису в невідданих замітках і статтях, деякі з яких чомусь писали від імені усієї комісії, яка остаточно приймала живопис. Підняті питання знайшли відповідь у статті М. Петрова, який був учасником подій – членом комісій, що приймала виконання нового храмового живопису в 1898 р. і 1900 р., а також комісії 1899 р. з питання нового іконостаса. У статті названі члени комісій, серед яких, зокрема, були історики і художники, доведено до загалу маловідома, але важлива інформація про те, що кілька членів комісії після ухвалення нового стінопису пізніше написали від усієї комісії статтю з негативними оцінками розписів В. П. Верещагіна; їхні критичні

зауваження і відповіді на деякі з них М. Петров докладно виклав [8].



Рис. 2. В. П. Верещагін і художники.
«Водружение креста св. ап. Андреем Первозванным на горах киевских». 1894–1900. Олія.
Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Фото поч. XX ст.



Рис. 3. В. П. Верещагін і художники.
«Благовещение Пресвятой Богородицы». 1894–1900. Олія.
Розписи Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври. Негатив поч. XX ст.

Авторами критичної статті були художники М. Пимоненко та І. Селезньов, до них долучилися архітектор В. Ніколаєв та

О. Ертель. Основним напрямом їхнього нападу були надумані недоліки в побудові композицій, пропорціях і розміщенні фігур, колориті. Закиди у непрофесійності були аргументовано спростовані, адже В. П. Верещагін, професор історичного і портретного живопису, був і монументалістом, автором розписів храмів, серед яких – Храм Христа Спасителя в Москві. На зауваження щодо одноманітності образів М. Петров відповів цитатою – висловленням імператора Олександра III, коли той затверджував проект розпису Великої Успенської церкви 14 травня 1894 р.: «Согласенъ. Надѣюсь, что не будутъ слишкомъ фантазировать» [8, 287]. На наше переконання, і типовість образів, і ретельне пророблення ескізів, а потім і композицій безпосередньо на архітектурних поверхнях являли собою особливості академічного живопису.

«Стильову партію» в живописному ансамблі храму виконували орнаменти (їх написав В. Фартусов за проектом С. Лазарева-Станицеца) в стилі візантійської орнаментики XI–XII ст. Вони несли на собі декоративне і художньо-історичне навантаження, тому і критика в їхній обтяжливості виявила незгоду М. Пимоненка та І. Селезньова з основним замислом декорації – створити її в дусі візантійських і давньоруських храмів XI–XII ст. Це стало очевидним, коли автори критичної статті висловились про неясність розміщення композицій у цілому.

М. Петров розцінив такі претензії як спробу переписати тільки-но створений живопис, причому авторами критичних зауважень. І доволі іронічно зауважив, що можуть з'явитись інші експерти-художники, які, користуючись термінами живопису, очорнять їхній розпис і вимагатимуть нового.

Важливо, що була надрукована відповідь В. П. Верещагіна, надана ним у січні 1901 р. [13]. Отже, громадськість була освічена у тонкощах живописного оздоблення головного храму Києво-Печерської лаври. Звичайно, маєстро був вражений тим, що критика прозвучала не в процесі роботи, а після її завершення. Як на нас, він слушно відмітив, що у візантійському мистецтві XI–XII ст. персонажі теж були неемоційними. Фахово, зі знанням арсеналу академічної школи живопису, В. П. Верещагін відповів на зауваження по розташуванню композицій та їхніх деталей, використанню прийомів повітряної перспективи, нагадав художникам-критикам правила рівноваги фігур тощо.

Фінальним акордом у висвітленні подій, пов'язаних із новим розписом Великої Успенської церкви стала книга А. Савенка, перше окреме видання про цей шанований у всі часи храм. У книзі прослідковувалась історія церкви, історія її живопису і, звичайно, значне місце було приділено саме останньому її етапу, створенню розписів В. П. Верещагіним, С. М. Лазаревим-Станицевим, Г. І. Поповим, В. Д. Фартусовим, а також урочистому освяченню [14, 7–41]. Автор надав цікаві відомості про виконані роботи, винагороду митцям, описав головні живописні композиції. У сукупності зі згаданими статтями книга А. Савенка навіть зараз надає доволі ясну картину живописних робіт в Успенському соборі. Книга ця також наводить нас на думку, що незважаючи на перипетії розписи Великої Успенської церкви кінця XIX ст. стали значним явищем в історії українського сакрального живопису.

Наукова новизна роботи. Проведено комплексний аналіз публікацій 1897–1901 рр., присвячених художнім особливостям розписів Великої Успенської церкви 1770х – 1900 рр. Згідно з архівними матеріалами доведено, що керівництво Лаври було налаштовано на збереження існуючого стінопису. Виявлено проблему зіткнення прихильників українського (барокового) та академічного живопису, національної самобутності й академізму. Перші презентували художні особливості живопису в бароковому стилі, інші – академічного живопису з орнаментами у візантійському стилі.

Висновки. Художня критика щодо старого (1770-ті, XIX ст.) і нового (1894–1900) стінопису Успенського собору у взаємозв'язку не була проаналізована. Прибічники національного мистецтва акцентували увагу на історичній та художній цінності композицій у бароковому стилі. Автори використовували термінологію образотворчого мистецтва для формування негативної оцінки академічному живопису 1894–1900 рр. Їхні опоненти спростували обвинувачення на фаховому рівні. Публікації, присвячені живопису Великої Успенської церкви, відобразили художнє життя Києва кінця XIX – початку XX ст.

Література:

1. Истомин М. Описание иконописи Киево-Печерской Лавры // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. 1898. Кн. 12. С. 34–89.
2. Эртель А. Д. О стенописи великой Успенской церкви Киево-печерской лавры // Труды Киевской духовной академии. 1897. № 4. С. 500–527
3. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.
4. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. 1900. Февраль. С. 223–240.
5. Яремич С. Памятники искусства XVI и XVII ст. в Киево-Печерской лавре // Киевская старина. 1900. Июнь. С. 378–390.
6. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с. : іл.
7. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
8. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 2. С. 277–296.
9. Крайня О. О. До історії монументального розпису Успенського собору кінця XIX ст. // Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Київ, 1–2 жовтня 2001 р.) / НКПЗ. Київ: Віпол, 2002. С. 111–120.
10. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с. : іл.
11. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Архів. КПЛ-А-560. 1884 р.
12. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Архів. КПЛ-А-559. 1885 р.
13. Верещагин В. П. К вопросу о расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. 1901. № 3. С. 440–446.
14. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерова и Ко, 1901. 41 с.

References:

1. Istomin, M. (1898). Description of the Kyiv-Pechersk Lavra's Icon Paintings. Chteniya v Istoricheskom obshchestve Nestora Letopistsa. Book 12. P. 34–89 [in Russian].
2. Ertel, A. D. (1897). About the Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 500–527 [in Russian].
3. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 579–610 [in Russian].
4. Kuzmin, Ye. M. (1900). Some Thoughts About the Liquidated and Preserved Ancient Monuments in Kyiv-Pechersk Lavra. Iskustvo i khudozhestvennaya promyshlennost. February, 223–240 [in Russian].
5. Yaremich, S. (1900). Art Monuments of the XVII–XVIII Centuries in Kyiv-Pechersk Lavra. Kievskaya starina. June, 378–390 [in Russian].
6. Zholtovskiy, P. M. (1988). Mural Painting in Ukraine in the 17th and 18th Centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
8. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 2, 277–286 [in Russian].
9. Krainia, O. O. (2002). To the History of the Mural painting of the Dormition Cathedral in the end of the 19th century. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (2000) "The Grate Dormition Church of the Kyiv-Pechersk Lavra. The Mark on Ages" (p. 111–120). Kyiv: Vilpol [in Ukrainian].
10. Bardik, M. A. (2019). Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century: monograph, Kyiv: TOV «Kyivska Drukarska Manufaktura» [in Ukrainian].
11. National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve. Records (1884). KPL-A-560 [in Russian].
12. National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve. Records (1885). KPL-A-559 [in Russian].
13. Vereshchagin, V. P. (1901). To the Issue Concerning the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 3, 440–446 [in Russian].
14. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Tip. I. N. Kushnereva i Ko. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2020

Отримано після доопрацювання 19.08.2020

Прийнято до друку 25.08.2020

УДК 7.02:62-242.3

Цитування:

Ревенок Н. М. Мистецтвознавчі аспекти атрибуції українського фарфору та фаянсу XIX – початку XX століття. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 146-150.

Revenok N. (2020). Art History aspects of attribution of Ukrainian porcelain and faience of the XIX – early XX centuries. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 146-150 [in Ukrainian].

Ревенок Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-2175-6862>
renata_ishtar@ukr.net

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ АТРИБУЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – висвітлити мистецтвознавчі аспекти атрибуції, особливості стилістики фарфоро-фаянсових виробів підприємств України XIX – початку XX століття, виявити художні досягнення у формотворенні й декорування творів як предмет наукових опрацювань в галузі мистецтвознавства. **Методологія дослідження** базується на історико-порівняльному (компаративному) методі для проведення зіставлень продукції з випуску вітчизняної тонкої кераміки; метод мистецтвознавчого аналізу для опрацювання мистецтвознавчої, історичної, культурологічної, наукової літератури, а також аналізу формотворення й декорування художнього фарфору XIX – початку XX століття. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у теоретичному обґрунтуванні мистецтвознавчих досліджень та виявленні аспектів атрибуції українського фарфору-фаянсу XIX – початку XX століття. **Висновки.** Аналіз мистецтвознавчих аспектів при проведенні атрибуції творів художнього фарфору й фаянсу надає змогу виконати ряд завдань з ідентифікації фарфоро-фаянсових пам'яток з визначенням авторства, технології формотворення, техніки декорування, а також визначити історичне значення пам'ятки у музейному просторі.

Ключові слова: мистецтвознавчий аналіз, фарфор, фаянс, атрибуція, експертиза, ідентифікація.

Revenok Natalya, Ph.D. of Art Sciences, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management

Art History aspects of attribution of Ukrainian porcelain and faience of the XIX - early XX centuries

The purpose of the article is to highlight the art history aspects of attribution, the peculiarities of the stylistics of porcelain and faience products of Ukrainian enterprises in the 19th – early 20th centuries, to reveal artistic achievements in the shaping and decoration of works as a subject of scientific processing in the field of art history. **The methodology** is based on the historical-comparative method for making comparisons of products for the production of domestic fine ceramics; a method of art history analysis for processing art history, historical, cultural, scientific literature, as well as the analysis of the formation and decoration of artistic porcelain of the 19th – early 20th centuries. The scientific novelty of the research lies in the theoretical substantiation of art studies and the identification of aspects of the attribution of Ukrainian porcelain-faience of the 19th – early 20th centuries. **Conclusions.** The analysis of art history aspects during the attribution of works of artistic porcelain and faience makes it possible to perform a number of tasks for the identification of porcelain and faience works of art with the determination of authorship, the technology of shaping, decoration techniques, and also to determine the historical significance of the monument in the museum space.

Key words: art analysis, porcelain, faience, attribution, expertise, identification.

Актуальність теми дослідження. Художній фарфор й фаянс України XIX – початку XX століття як і раніше, на сьогодні залишається цікавою темою наукових розвідок. У фондах вітчизняних музеїв знаходиться багато оригінальних фарфоро-фаянсових пам'яток XIX – початку XX століття, а також самобутні й високохудожні твори, виготовлені за європейськими зразками минулих часів, які необхідно вивчати та атрибутувати. На сьогодні велика кількість предметів вітчизняної тонкої кераміки зазначеного періоду вже досліджена вченими, надрукована велика кількість публікацій стосовно історії виробництва фарфору, його стилістики та основних видів продукції, але мистецтвознавчі аспекти атрибуції й реставрації залишаються недостатньо опрацьованими. Атрибуція музейних предметів є обов'язковою процедурою для визначення авторства, місця та часу створення пам'ятки, при цьому необхідним є аналіз стильових характерних ознак класичного фарфору-фаянсу, визначення матеріалу, техніки виготовлення, системи нанесення декору, дослідження клейм та передбачає опис музейної пам'ятки за певними параметрами та вимогами. Визначення специфічних ознак фарфоро-фаянсових пам'яток, які продукувались у зазначений проміжок часу, є важливим фактором під час проведення мистецтвознавчої експертизи та атрибуції, з визначенням їх історичних, культурних, художніх й технологічних особливостей виготовлення. Виробам тонкої кераміки як об'єкту дослідження з точки зору мистецтвознавчої експертизи, атрибуції, оцінювання їх стану збереженості та реставрації, як науковій проблемі досі приділялось недостатньо уваги.

Аналіз досліджень і публікацій з окресленої тематики засвідчує те, що проблеми музейної атрибуції, мистецтвознавчої експертизи пам'яток українського фарфору-фаянсу є недостатньо вивченими, тому проведення певних досліджень художньої тонкої кераміки як найбільш рідкісної за художніми ознаками, привертає увагу мистецтвознавців, музейних працівників, реставраторів та інших дослідників.

Про необхідність вивчення та ретельного дослідження вітчизняного фарфору як художнього явища відзначали у своїх публікаціях мистецтвознавці Н. Онацький [7], П. Мусієнко [5], видатний науковець Л. Долинський [2], який систематизував продукцію виробів, що випускалась на українських фарфорових виробництвах за типологічними ознаками. Серед знаних

мистецтвознавців, які опрацьовували вітчизняний фарфор-фаянс XIX – початку XX століття, варто відзначити таких фахівців, як Ф. Петрякову [8], яка провела ґрунтовне дослідження української тонкої кераміки, обстеживши вироби відомих і невідомих фарфорових виробництв України, а також архівні матеріали та писемні джерела, О. Школьну [12], Е. Самецьку [10], А. Колупаєву [4], а також дослідників фарфору А. Варивончик [1], Г. Решетньову [9]. Однак, слід зауважити, що в аспекті наукової атрибуції та реставрації вітчизняна тонка кераміка досліджувалась не в повному обсязі.

Метою дослідження є визначення мистецтвознавчих аспектів при проведенні атрибуції музейних пам'яток фарфору й фаянсу, розгляд основних методів їх проведення, аналіз стилістичних особливостей творів фарфору-фаянсу, що продукувались вітчизняними підприємствами зазначеного періоду.

Виклад основного матеріалу. У процесі мистецтвознавчих досліджень та атрибуції фарфоро-фаянсових виробів вітчизняних підприємств особливого значення набуває вивчення розвитку та формування національної культури та мистецтва XIX – початку XX століття. Упродовж цього періоду відбулися радикальні зміни у поглядах на світові художні процеси, проблеми етики, філософії й мистецтва. Усе це сприяло усвідомленню важливості культурних і художньо-естетичних цінностей в Україні.

З точки зору мистецтвознавчих дослідів, в ході опрацьовувань виробів художнього фарфору, першорядним завданням наукового пізнання є розгляд основних процесів розвитку локальних мистецьких центрів, аналізування їх промислових досягнень крізь призму соціокультурного прогресу.

Зокрема, мистецтвознавчі дослідження на сьогодні допомагають здобути знання щодо виникнення, розвитку та еволюції окремих художніх явищ, необхідних для формування мистецьких поглядів, які також можуть сприяти філософському осмисленню важливих художньо-культурних подій в українському мистецтві. Тобто мистецтвознавчі прийоми опрацьовування класичних зразків тонкої кераміки вимагають від спеціаліста ретельного вивчення артефактів – від історії їх створення, експонування, колекціонування, атрибуції до реставраційних заходів.

Художні вироби тонкої кераміки, створені у XVIII – XIX ст. є, безсумнівно, представниками духовної та матеріальної культури народу. В ході

проведення досліджень подібних артефактів ми можемо виявити вплив художніх течій, технологію виготовлення, техніку розпису, поправу оцінивши витончене мистецтво фарфору.

Упродовж XIX століття в художньому житті України відбувалась орієнтація на певний домінуючий європейський художній стиль. Відомий мистецтвознавець Л. Долинський, досліджуючи твори першої української фарфорової мануфактури у Корці, визначав, що «наприкінці 90-х років XVIII століття та в першому десятилітті XIX століття в оздобленні та формах корецького фарфору позначаються впливи стилю “ампір”» [3, 94]. Аналізуючи дослідження цього автора, можна помітити, що таке стиліське направлення як ампір певною мірою повторювалось у створенні форм та декоруванні виробів фарфору у класицистичній манері з використанням витончених декоративних елементів. Розглядаючи питання наслідування давньогрецьких і давньоримських форм в українському фарфорі першої половини XIX століття, знаний мистецтвознавець Ф. Петрякова [8] виявила індивідуальні риси раннього та зрілого класицизму, на окремих музейних зразках простежила та обґрунтовано довела, що продукція Корецького фарфору початку XIX століття зазнала впливу не тільки класицизму, а і стилю рококо.

Загалом перша половина XIX століття характеризується удосконаленням вітчизняної художньої культури, в основі якої простежується вплив західноєвропейського досвіду, перероблення старих зразків і створенням нових форм посуду, а також впровадження національних рис у декорі. Ці процеси було розпочато не тільки на Корецькій та Баранівській фарфорових мануфактурах, а і на Чуднівському фарфоро-фаянсовому заводі, починаючи з кінця XVIII та упродовж XIX століття, на етапі формування стилю класицизму у мистецтві [8]. Виробництво фарфору-фаянсу в Україні набуло широкого розповсюдження на протязі всього XIX століття. Наприклад, фарфористи Баранівської мануфактури створювали різні вироби – від античних до класичних форм, але здебільшого наслідували відомі зразки європейського фарфору XVIII – XIX століття.

Дослідник Л. Долинський стосовно цього звернув увагу на те, що «оздоблення баранівського фарфору має багато спільного з оздобленням корецьких фарфорових виробів» [3, 109], а корецькі вироби в декоративному оформленні були зорієнтовані виключно на європейські зразки. Тобто, характерною рисою декорування баранівського фарфору є суцільне

вкриття виробів блакитною та жовтою фарбою або оздоблення яскравими квітами розкидним розписом по білому фоні посудин. Доктор мистецтвознавства О. Школьна щодо цих досліджень виділяє такі особливості: «прийом декорування квітковими візерунками відкритих кольорів, запозичений з народного мистецтва, у якому він і коріниться» [11, 125], визначаючи тим самим, що в розписі фарфорових виробів Баранівки помітна схильність до натуралістичного підходу у декоруванні.

Характеризуючи оздоблення продукції Баранівського заводу XIX століття Л. Долинський [3], Ф. Петрякова [8] й інші дослідники простежують багато спільних рис з оздобленням корецьких фабрикати́в. Схожі орнаментальні композиції виявляються в розташуванні та манері розпису квітів на поверхнях фарфору, трактуванні пейзажних композицій тощо.

У декоративному розписі українського фарфору простежуються аналогічні класичні мотиви та спільні загальні напрями як і в оформленні західноєвропейських виробів. Така риса свідчить про вплив запрошених західних майстрів на розвиток і становлення українського виробництва, що, у свою чергу, згодом збагатило вітчизняну культуру національними традиційними мотивами в оформленні різноманітних творів характерним розписом.

На фарфорі-фаянсі України XIX – початку XX століття, безсумнівно, позначились і риси вітчизняної художньої культури. Адже місцеві майстри, які працювали на виробництві, також привносили власне бачення у формотворення й оздоблення виробів.

Атрибуцією артефактів вітчизняної фарфорової та фаянсової промисловості частково займалася доктор мистецтвознавства О. Школьна. У першій частині другої книги її монографії наведено таблиці форм, декорувань та інших аспектів розвитку вітчизняної тонкокерамічної галузі XIX – початку XX століття [12].

Для більш повного розуміння процесів атрибуції окремих фарфоро-фаянсових виробів у розвитку вітчизняної культури слід відзначити продукцію Городницького фарфорового заводу, діяльність якого була розпочата з 1799 року. Художньо-стилістичні особливості декорування фабрику цього підприємства з кінця XIX – початку XX століття зумовлені також впливом західноєвропейського фарфору з одного боку та запозиченнями Корця та Баранівки.

Городницькі вироби досить складні щодо мистецтвознавчого аналізу й атрибуції, адже є рідкісними в збірках колекціонерів. Їх художні

особливості потребують більш ретельної уваги, оскільки група збережених артефактів є нечисленною.

Для ідентифікації вітчизняної тонкої кераміки варто звернути увагу на те, що оздобленню виробів тонкої кераміки притаманні своєрідні прийоми художнього розпису та способи його нанесення. Наприклад, майстри Волокитинського фарфорового заводу (що діяв з середині XIX століття на Чернігівщині) використовували в оформленні виробів різноманітні стилізовані природні мотиви у поєднанні із фактурними декоративними елементами, рельєфною орнаменталією. Хронологія застосування певних елементів оздоблення творів допомагає більш точно їх атрибутувати.

Сучасні дослідники-мистецтвознавці Е. Семецька [10], О. Школьна [13] доводять, що на заводі А. Міклашевського, який проіснував біля 23 років – з 1838 по 1861 рік, продукували різноманітний посуд, декоративну скульптуру малих форм, вироби інтер'єрного призначення, а саме: канделябри, вази, люстри, корпуси для годинників, рами для дзеркал, кахлі для камінів тощо, які згодом стали рідкісними взірцями. Тобто, аналіз асортименту мануфактури є красномовним свідченням того, що вітчизняні художні вироби тонкої кераміки, створені протягом XIX й на початку XX століття, як і європейські, перебували під впливом тих течій та ідейних орієнтацій, які превалювали на той період у Європі.

Варто зазначити, що при проведенні мистецтвознавчої експертизи й атрибуції Волокитинського фарфору слід враховувати унікальність його продукції, зокрема творів ручної роботи.

Необхідною умовою у процесі атрибутування пам'яток є проведення стилістичного аналізу, спрямованого на визначення та обґрунтування належності твору, виявлення стильової характерності елементів художнього зображення, що включає порівняння, здійснюване шляхом визначення схожості та відмінності, зображених орнаментальних елементів, а також проведення класифікації, що виявляє манеру художнього розпису, визначення схожих елементів у творах різних фасонів фарфору-фаянсу, що належать до одного стилю, на підставі чого здійснюється оцінювання стильової приналежності й визначення предмета в загальному стильовому контексті епохи. Крім того, детальний опис пам'ятки у процесі атрибуції має засвідчити

розуміння мистецтвознавця чи реставратора самої структури твору, його вагомість як інформаційного носія певної епохи. Формулювання характерних особливостей предметів фарфору-фаянсу XIX – початку XX ст. є тією основою, на якій будуються і всі інші аспекти досліджень, що мають практично застосовуватися у процесі визначення раритетних пам'яток.

Висновки. Мистецтвознавчі дослідження пам'яток фарфору фаянсу у процесі музейної атрибуції надають можливість збагатити знання про історію створення та побутування пам'яток, використовуючи комплекс спеціальних методів із залученням техніко-технологічних, іконографічних методів для дослідження зображень, орнаментики, декору тощо. У процесі атрибутивної ідентифікації творів тонкої кераміки можна, дослідивши алогічні вироби що не підлягають сумніву, визначити авторство, мануфактуру чи завод, що випускав подібну продукцію.

Література

1. Варивончик А. В. Порцеляна в контексті художніх промислів України // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2016. Вип. 34. С.61-66.
2. Долинський Л. В. Український художній фарфор. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. 86 с. : іл.
3. Долинський Л. В. Старий український фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Академії наук УРСР. Київ: Вид. Академії наук УРСР, 1959. С. 89–119.
4. Колупаєва А. В. До вивчення предметів з фаянсу та фарфору церковного призначення в Україні // Народознавчі зошити. Київ, 2009. № 3–4. С. 401–417.
5. Мусієнко П. Н. Керамічний живопис. Київ ; Львів: Держтехвидав України, 1947. 73 с.
6. Мусієнко П. Н. Техника художественного оформления фарфора и фаянса. Харьков, 1934. 59 с.: ил.
7. Онацький Н. Х. Українська порцеляна. Суми, 1931. 10 с. : іл. (Серія науково-популярних видань №3).
8. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII — нач. XX ст.) / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). Киев: Наукова думка, 1985. 222 с.: ил.
9. Решетньова Г. О. Фарфорові шедеври заводу Міклашевського в приватній колекції України // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. К.: НАОМА, 2017. Вип.1. С. 100-116.
10. Семецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского. Москва: Интербук-бизнес, 2010. Т. 1. 424 с.: ил.
11. Школьна О. В. Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця

XIX — початку XX ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. Харків: ХДАДМ, 2008. Вип. № 8. С. 119–134.

12. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.: іл.

13. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору і фаянсу кінця XIX — початку XXI ст. // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. наук. праць / НАМ України, Ін-т проблем суч. мист-ва; ред. В. Д. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. Київ: Муз. Україна, 2010. Вип. № 6: Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. С. 298–315.

References

1. Varyvonchuk A. V. (2016). Porcelain in the context of arts and crafts of Ukraine: Bulletin of KNUKiM. Series: Art History. № 34. Pp.61-66 [in Ukrainian].

2. Dolynsky L. V. (1963). Ukrainian artistic porcelain. K.: AN URSSR, 86 p. : il [in Ukrainian].

3. Dolynsky L. V. (1959). Old Ukrainian porcelain: Materials on ethnography and art history of the Academy of Sciences of the USSR. K.: Academy of Sciences of the USSR, Pp. 89–119 [in Ukrainian].

4. Kolupaeva A. V. (2009). To the study of objects made of faience and porcelain for church purposes in Ukraine: Ethnographic notebooks. K., № 3–4. Pp. 401–417 [in Ukrainian].

5. Musienko P. N. (1947). Ceramic painting. Kyiv, Lviv. 73 p [in Ukrainian].

6. Musienko P. N. (1934). Technique of decoration of porcelain and faience. Kharkiv, 59 p.: ill [in Russian].

7. Onatsky N. (1931). Ukrainian porcelain: the series of popular science publications №3. Sumy, 10 p. : il [in Ukrainian].

8. Petryakova F. S. Ukrainian artistic porcelain (late XVIII – early XX century.). USSR Academy of Sciences, Institute of Art History, Folklore, and Ethnography named after Maxim Rylsky (Lviv. Dept.). K.: Naukova Dumka, 222 p.: ill [in Russian].

9. Reshetnyova G. O. (2017). Porcelain masterpieces of the Miklashevsky plant in the private collection of Ukraine: Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. K.: NAOMA, Issue.1. Pp. 100-116 [in Ukrainian].

10. Sametskaya E. B. (2010). Porcelain factory A. M. Miklashevsky. Moscow: Interbuk-biznes, T. 1. 424 p. : ill [in Russian].

11. Shkolna O. V. (2008). Artistic features of porcelain of the Baranivka porcelain factory of the end of the XIX – the beginning of the XX century: Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: Coll. Science. works, ed. V. Ya. Danilenko. Kharkiv: KhDADM, Issue. № 8. Pp. 119–134 [in Ukrainian].

12. Shkolna O. V. (2011). Porcelain-faience of Ukraine of the XX century: infrastructure of branch, prom. and economy. politics, organizational and creative processes: in 2 books. Kyiv: Intertechnology, Book. 1. 400 p.: ill [in Ukrainian].

13. Shkolna O. V. (2010). Methodological principles of studying Ukrainian porcelain and faience of the late XIX – early XXI centuries: Contemporary problems of art education in Ukraine: coll. Science. of works. NAM of Ukraine, Inst. of problems of the present. myst-va; ed. V. D. Sidorenko (chairman), I. D. Bezgin, G. I. Veselovskaya and others. Kyiv: Mus. Ukraine, Issue. № 6: Creativity and the latest technological aspects of art education in Ukraine. Pp. 298–315 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 23.06.2020
Отримано після доопрацювання 19.08.2020
Прийнято до друку 25.08.2020*

УДК 75.058

Цитування:

Чуднівесь А. С. Прояви кітч у сучасному аматорському петриківському розписі. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 151-157.

Chudnivets A. (2020). Signs of kitsch in modern amateur Petrykivka painting. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 151-157 [in Ukrainian].

Чуднівесь Анастасія Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, асистент
кафедри основ архітектури ДВНЗ
«Придніпровська державна академія
будівництва та архітектури».
<https://orcid.org/0000-0001-9268-2958>
achudnivets@gmail.com

ПРОЯВИ КІТЧУ В СУЧАСНОМУ АМАТОРСЬКОМУ ПЕТРИКІВСЬКОМУ РОЗПИСІ

Мета дослідження полягає в аналізі сучасного стану петриківського розпису на рівні масової культури у творчості майстрів-аматорів, рис кітч у його стилістиці та застосуванні причин появи цих кітчевих проявів. **Методологія дослідження** включає як загальнонаукові методи: аналіз, дедукцію, узагальнення, так і мистецтвознавчі, зокрема історико-системний аналіз, що дозволяє розкрити дане явище в системі зв'язків з різними культурними, процесами сучасності. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні особливостей сучасного стану петриківського розпису у зв'язку з глобалізаційними процесами, визначенні основних факторів, що детермінують зміни в його стилістиці та застосуванні. **Висновки.** Зроблено висновок про превалювання поширення петриківського розпису як популярного мистецтва на рівні масової культури, з чим пов'язана поява кітчевих проявів. Визначено, що такі прояви переважно стосуються аматорської «петриківки», поява якої спровокована зміною способу трансмісії та модою. З'ясовано, що географічні межі побутування петриківського розпису значно розмилися. Основна передача знань відбувається сьогодні в горизонтальному напрямку – через ЗМІ, інтернет, зокрема відеоуроки. Відповідно, традиція засвоюється поверхово та з сумнівних джерел. Стилiстика петриківського розпису зазнає швидких змін, насичується чужорідними елементами випадково, неусвідомлено. Розкрита роль соціальних мереж у цьому процесі, зокрема спільнот у Facebook та Instagram, що перебувають у стані інформаційної ізоляції, де відбувається «підміна понять» – фальшиве сприймається за справжнє, а кітч сприймається за народне мистецтво, через що ціннісно-орієнтаційна функція викривленому вигляді. Отримавши легітимізацію в мережах, зображення з елементами петриківської орнаментики насичують громадське середовище, сприяючи хибній інкультурації. Визначено, що у відповідний спосіб, петриківський розпис перетворюється на симулякр – симуляцію української самотутності.

Ключові слова: петриківський розпис, народне мистецтво, популярна культура, кітч.

Chudnivets Anastasiya, candidate of Art Studies, Assistant of the Basis of Architecture Department at Prydniprovsk State Academy of Civil Engineering and Architecture

Signs of kitsch in modern amateur Petrykivka painting

The purpose of the article is to analyze the current state of Petrykivka painting at the mass culture level in the works of amateur craftsmen, signs of kitsch in its stylistics and application, the reasons for the emergence of these kitsch signs. **The methodology** includes general scientific methods: analysis, deduction, generalization, the historical and systemic analysis that allows revealing this phenomenon in the system of connections with various processes in modern culture. **The scientific novelty** lies in the substantiation of the features of the contemporary state of Petrykivka painting in connection with globalization processes, defining the main factors that determine changes in its stylistics and application. **Conclusions.** It was concluded that the prevalent spread of Petrykivka painting as popular art at the mass culture level is associated with the emergence of kitsch signs. It is determined that such signs are mainly related to amateur "petrykivka", the appearance of which is provoked by a change in the way of the transmission and fashion. It was found that the geographical boundaries of the spreading of petrykivka painting were significantly blurred. Today, the main transfer of knowledge takes place in a horizontal direction – through the media, the Internet, in particular video lessons. Therefore, the tradition is assimilated superficially, from dubious sources. The stylistics of petrykivka painting is rapidly changing, saturated with foreign elements accidentally, unconsciously. The role of social networks in this process is revealed, in particular, Facebook groups and Instagram, which are in an information isolation state, where there is a "substitution of concepts" – false is perceived as real, and kitsch is perceived as folk art, therefore, the value-orientation function is distorted. Having received legitimization in the network, the kitsch images with petrykivka ornamentation elements saturate the public environment, provoking false inculturation. It is determined that petrykivka painting turns into a simulacrum - a simulation of Ukrainian identity.

Key words: Petrykivka painting, folk art, popular culture, kitsch.

Актуальність теми дослідження. 5 грудня 2013 року на VIII сесії Комітету з охорони нематеріальної культурної спадщини петриківський розпис включено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. Сьогодні на тлі суспільних настроїв, обумовлених подіями на Майдані та військовою агресією Росії проти України, першочерговим на порядку денному стало питання ідентичності як передумови державної безпеки, що детермінувало звернення українців до національного та заповнення середовища ідентифікаційними маркерами української культури, що теж спровокувало хвилю популярності петриківського розпису серед населення та аматорів.

У зв'язку з цими подіями та заходами свідомої популяризації художнього феномену петриківського розпису, його поширеність зростає, набуваючи досить неоднозначних проявів. Зображеннями у схожій стилістиці сповнюється соціокультурне середовище. Ринок хенд-мейду переповнений сувенірною продукцією з петриківським орнаментом, а на просторах інтернету з'явилося безліч відео-уроків, у яких пропонується навчитися техніки та тонкощів малювання петриківських мотивів.

Аналіз досліджень і публікацій. На різних етапах історичного розвитку петриківський розпис досліджували багато науковців, зокрема Є. Берченко [2], Б. Бутник-Сіверський [3], Г. Нагай [11], Н. Глухенька [5], Л. Тверська [13], Т. Кара-Васильєва [7], Ю. Смолій [17], але висвітлення кітчевих проявів у сучасному аматорському петриківському розписі проведене не було. Явище сучасного поширення та побутування аматорського петриківського розпису і значна його популярність детермінують певні зміни в ньому та наслідки, що стосуються переважно кітчевих проявів, які є малодослідженими, а отже потребують певної рефлексії та детального вивчення, що і складає актуальність даної роботи.

Мета дослідження полягає в аналізі сучасного стану петриківського розпису на рівні масової культури у творчості майстрів-аматорів, рис кітч у його стилістиці та застосуванні причин появи цих кітчевих проявів.

Виклад основного матеріалу. *Риси кітч у аматорському петриківському розписі.* У статті «До теорії кітч: шкід естетичного аналізу» О. Муха [9, 245 – 251] наводить характеристики кітч, які, на нашу думку, все частіше проявляються в петриківському розпису, виконаному аматорами. Розглянемо деякі з них.

Зокрема, першою ознакою кітч є свідоме ставлення творця кітч до свого продукту як до серйозного мистецтва. Більшість майстрів, які на сьогодні заповнюють ринок продуктами занадто пістрявими квітковими орнаментами, цілком переконані, що є творцями народного мистецтва. Але чому, навіщо створили те чи інше зображення чи доречне воно в даному контексті – не усвідомлюють.

Як вважає О. Муха, «естетична настанова кітч орієнтована на те, щоб усе було «гарно», тоді як правдиве мистецтво воліє аби було посправжньому» [10, 251]. Це надмірне прагнення естетизації ми часто спостерігаємо в сувенірних крамничках, на стінах зупинок громадського транспорту чи під'їздах – намагання прикрасити петриківською квіткою будь-яку доступну поверхню, де «краса замінюється на «знак краси» [9, 249].

Домінування форми над змістом як одна з рис кітч (за О.Мухой) теж є притаманною аматорському петриківському розпису. О. Муха влучно зауважує: «Через бідність змісту і якості кітч бере кількістю – деталей, знаків, символіки» [9, 257], та кількістю однотипного продукту, що поверхово трактує традицію та заповнив увесь ринок. Саме тому ми спостерігаємо перенасичені квітами та іншими елементами, кольорами форми, незгармонійовані композиції, зловживання відвертими білилами тощо. Поєднання разом з традиційними елементами чужорідних, та розписування речей з чужорідною етимологією, як то матрьошка (Серія «Я – українка» Н. Трифонові) чи самовар (самовари О. Швайковська, С. Біленко). Але попри відсутність філософії, творці кітч «намагаються продемонструвати «вічні цінності» чи звернутися до злободенних проблем сучасності [9, 248].

У аматорських творах петриківського розпису, що перетнув межу кітч теж спостерігається надмірна символізація. У творчості різних майстрів одна і та ж форма починає набувати різних значень, яку майстри-аматори представляють вже не як авторську символіку, а намагаються перенести її на весь петриківський розпис, породжуючи міфи. Зайва символізація для підвищення ролі апотропейної функції продукту, а отже його збуту є прагненням до комерційного успіху та одним з кітчевих проявів в аматорському петриківському розписі. Зокрема, варто зауважити, що на момент офіційної фіксації на досить етнічно строкатій території, розписи Дніпропетровщини характеризувалися значною десакралізацією, в

порівнянні з іншими розписами на теренах України [12, 107], тобто символічна складова у петриківському розписі не превалювала і, якщо там і була, то на рівні рудиментів. Розпис мав і часто має імпровізаційний характер. Це ми читаємо у Берченко [2, 33]. Сьогодні, зокрема на сайті інтернет-магазину «Мистецька скарбниця», є стаття «Символіка в петриківському розписі» (від якої відштовхуються майстри-аматори, коли йдеться про символіку). Наприклад, йдеться про те, що павич в «петриківці» – символ довгого шлюбу [16]. Але якщо подивитися копії стінописів Є. Евенбах з колекції ДІМ ім. Яворницького – про павичів не йдеться, а О. Данченко пов'язує появу павича вперше у творчості Н. Білокінь, після того, як майстриня, перебуваючи в Києві, відвідала зоопарк і була вражена красою цього птаха [6, 44]. Жодних символічних конотацій вона при зображенні йому не надавала. Іншим прикладом може бути поширений мотив «цибулька», який ми б не назвали етимологічно виключно петриківським, адже подібні мотиви зустрічаються в народних розписах не тільки України, але й світу, зокрема в розписах арабського Сходу. Сьогодні можна почути таке його символічне трактування від петриківських майстрів, зокрема Л. Горбулі, яка презентує його як символ єдності: пелюстки як майстрів та народ, що тільки разом утворюють прекрасну повноцінну квітку. В сюжеті ТСН "Бренди України": що спільного між справжнім петриківським розписом та котами» [1] майстриня говорить, що «кожен мазочок – це доріжка, яка веде до батьківського дому, в центр». Помітна підкреслена повсюдна експлуатація мотиву «дерево-життя».

Характерною тенденцією, що впливає на аматорський петриківський розпис і дає підстави класифікувати його як кітч, є неосвіченість і посередність споживача (саме таким є основний споживач кітчу). Такому споживачеві байдуже до змістових значень елементів, чи належать вони до петриківської естетики, чи є справжніми, чи симуляцією. Він не бачить, чи не бажає бачити суттєвої різниці між петриківським розписом як видом мистецтва та петриківським розписом як проявом кітчу. Творці останнього, що «беруть кількістю» (це проявляється в серійності виробництва з претензією на рукотворність [9, 248]), можуть легко демпінгувати ціни задля швидкого, стабільного і гарантованого заробітку, адже завтра вони вироблять ще. Цього не може собі дозволити майстер петриківського розпису, що продукує унікальні мистецькі твори, які характеризуються

оригінальністю, художньою довершеністю, технічною віртуозністю, бо вони забирають більше часу на створення та дорожчі за собівартістю. Тому споживач, з характерною «глухотою» до мистецтва, смак якого вихований у дусі міщанської естетики, звичайно обирає дешевший варіант, змушуючи справжнього майстра продавати твори високої художньої цінності за ціною кітчу.

Наступна кітчева риса, що теж має прояв в аматорському петриківському розписі – «спекуляція банальними образами та перевіреними сюжетами, які орієнтовані на гарантований емоційний відгук [9, 249]. Сюди ми відносимо перенасичення робіт чистими яскравими кольорами, експлуатацію козацької тематики, але з оптики радянської ідеології (де українець – це щось кумедне, недолуге, з чубом, в шароварах, несерйозне, або навпаки багатостраждальне, сумне, тужливе), перенасичення поверховими візуальними стереотипами українськості: сюжетних мотивів, пов'язаних з родиною, Україною та відповідними пасторальними стереотипами: хата, калина, дівчина, долина, криниця, водиця, соловейко, пісня тощо. Тобто образи і сюжети, що культивуються, банальні (тут не йдеться про «традиційні»), перевірені часом і заздалегідь приречені на комерційний успіх [9, 249]. У такому вигляді «петриківку» можна зустріти у найнедоречніших випадках, в оздобленні сантехніки, сміттєвих урн, напівзруйнованих зупинках, під'їздах, годинниках, шкільних парт та інших меблів, тобто речах та інтер'єрах, поліграфії, які є продуктами зовсім іншої естетики. Відповідно, петриківський розпис ніби виривається з традиційного для нього середовища існування і переноситься в зовсім нову систему координат без будь-якої адаптації до неї. Яскравим прикладом може слугувати проєкт стінописів І. Лісного «Петриківка. Restart» [19], зупинки, під'їзди, двері авторства Ірини Мирної, Лариси Дегтярьової, Тетяни Лапіної, Тетяни Резнік, сумки та футболки О. Коркішко та ін.

Причини кітчезації петриківського розпису. Епоха інформаційних технологій не могла не детермінувати нові способи презентації, поширення мистецтва у світі. Тому основна стратегія популяризації петриківського розпису – розміщення твору в мережі інтернет, що провокує ряд тенденцій.

Насамперед, сьогодні можна спостерігати, що межі географічного побутування петриківського розпису дуже розмилися, що

пов'язано зі способом трансмісії. Якщо раніше майстерність переймали переважно в Петриківці, проводячи там щонайменше кілька років, а то і все життя, у спілкуванні з найкращими зразками, провідними майстрами, всотуючи їхній досвід, то тепер найпоширенішим джерелом отримання знань про петриківський розпис є мережа інтернет, де більшість навчального контенту створена людьми, що навчалися самотужки, через відеоуроки, книги чи у таких же майстрів-аматорів. Петриківку та її атмосферу вони не відчують зсередини, знають переважно в переказах, що часто оповиті різною міфотворчістю. У самому осередку ці люди, якщо і були, то тільки як екскурсанти, туристи (а це абсолютно інший ракурс сприйняття). У кращому випадку взяли кілька майстер-класів у когось із справжніх петриківських майстрів, іншими словами, приблизно, поверхово освоїли техніку зображення. Їх творчість має переважно компілятивно-копіювальний характер і не є оригінальною чи смислотворчою, адже є велика різниця між здатністю просто продукувати мазки та здатністю створювати високохудожні твори зі смаком. Отже, з таким багажем знань, вмінь і навичок, з відчуттям повного професіоналізму вони починають вчити інших – всіх охочих. Враховуючи, що народна культура відрізняється від популярної, в першу чергу, способом трансмісії, тим, що тут традиція передається від покоління до покоління, а не через ЗМІ [8, 139], замість поступового успадкування народних традицій, спостерігається їх «горизонтальне» поширення. За таких умов стилістичні, функціональні та смислові зміни в петриківському розписі відбуваються не поступово та органічно, а неусвідомлено, випадково. Тому можемо сказати, що петриківський розпис переходить із категорії народної культури в категорію популярної, стаючи продуктом споживання, набуваючи всіх відповідних ознак.

Такі риси, притаманні народному мистецтву, як відсутність авторства, територіальна обумовленість, передача близькими чи впливовими реальними особами, відносно уніфікована іконографія, для петриківського розпису стають нехарактерними. Звичайно, чітку межу між масовою культурою та сучасним народним мистецтвом провести важко, оскільки масова культура часто позичає в народного мистецтва сюжетіку, проблематику, символіку, метафорику та формальні прийоми [3, 98]. Але дослідники звертають увагу на те, що народна традиція за сучасних умов на рівні масової

культури стала об'єктом споживання, перетворюючись із автохтонної на псевдонародну [14, 82; 15, 185], що цілком відповідає загальному стану культури сучасної епохи, де, гостро відчувається фіктивність та відірваність від реальності навколишнього знакового простору [18, 64]. Адже, за словами О. Чаплінської, кітчевий продукт – це завжди копія, де естетика краси й оригінальності заміняється естетикою симуляції [20, 50]. Тому більшість зразків того, що сьогодні серед середньостатистичного обивателя вважається петриківським розписом, жодного відношення до народного мистецтва не має. Петриківський розпис на рівні масової культури є певним симулякром, чия естетика карнавалізована, поверхова, позбавлена глибинного змісту. Так само, як симуляція претендує на роль реальності, симулякри претендують на роль оригіналу, але, взяті з контексту старої міфології, у новому контексті, позбавленому від класичних стереотипів сприймання, – створюють нову міфологію. Він є знаком, якому в сучасній інформаційно-комунікативній системі надано місію передавати приналежність до українського, але все більше не як національного, а псевдонаціонального.

Перехід петриківського розпису з народного мистецтва в категорію кітчу переважно в аматорській творчості відбувається, в тому числі, і завдяки соціальним мережам, що створюють дещо викривлену реальність. Зокрема, сьогодні найпоширенішим способом просування людей, що займаються «петриківкою» є Facebook та Instagram. З одного боку, тут майстер може ділитися своєю творчістю з людством, не виходячи з дому, і відразу отримувати відгуки, має змогу відстежувати кількість переглядів та «лайків», відправлених на адресу того чи іншого твору та робити висновки про власну популярність. А опція, що дозволяє ділитися, сприяє ще більшому поширенню творів, вже на сторінках інших людей, що істотно збільшує аудиторію підписників – адже до класичних музеїв доходить не кожен, та і не кожен автор має до них доступ. Такий спосіб популяризації особливо підходить для молодих невідомих майстрів. Тут є можливість повідомляти громадськість про заходи, у яких він бере участь, розпочинати стартапи та ділитися іншою корисною інформацією зі світом. Цей спосіб презентації також зручний тим, що глядачі мають змогу спілкуватися з автором, ставлячи йому питання стосовно його творчості, його

задуму, втіленого в тій чи іншій роботі, отримувати його коментарі щодо роботи тощо. Колеги можуть давати поради або ділитися власними поглядами та способами вирішення подібних завдань. Часто такі сторінки перетворюються на своєрідні блоги.

Майстри, що малюють «петриківку», тут не є винятком. Багато хто має власну сторінку, а іноді і групу, куди час від часу на загальний огляд викладають свої творіння. Коментарі ж виступають своєрідною «книгою відгуків», де кожен охочий може написати своє ставлення до творчості та обговорити мистецький твір із рештою аудиторії за бажанням. Але, на відміну від виставкової чи музейної експозиції, тут відсутній відтінок формальності, при чому публіка більш відверта та розкута у своїх судженнях. Також відсутні «фільтри», що не дозволяють творам низької художньої якості отримати публічність та легітимізацію у мистецькій сфері. Кращою аналогією до цього явища, мабуть, є базар через повністю нерафінований контингент широкого діапазону.

Подібна тенденція посилюється наявністю у Facebook спільнот за інтересами, де модератори найчастіше роблять перепости зі сторінок майстрів, створюючи контент для спільноти і акумулюючи в читачах хоч часто абсолютно випадкових людей, але і таких які виявляють цікавість до цього виду творчості, переважно як глядачів та споживачів. Серед таких спільнот можна назвати «Петриківна», «Цікава Петриківка», «Все про Петриківський розпис від Олександра Опарія», «Петриківка», «Петриківський розпис», «Петриківський дивоцвіт» та інші.

Але існує інший бік цього процесу. Такі групи дуже часто акумулюють контент від аматорів, тобто назву «майстер петриківського розпису» до багатьох творців цього контенту слід використовувати дуже обережно, адже селекція з професійної точки зору не відбувається і до ретрансляції своїх естетичних вподобань та варіацій на тему «петриківки» допускаються всі. Не дивлячись на це, ці Facebook спільноти, як і будь-які інші, перетворюються на «інформаційні бульбашки» – стан інформаційної ізоляції, коли людина не може отримати адекватне уявлення про свою творчість, через її оцінювання не професіоналами, а масовим споживачем. Відповідно, основними критеріями привабливості твору є ті, які особливо цінуються у суспільстві споживання: яскравість,

зрозумілість, видовищність, карнавальність, емоційність.

Отже, незалежно від якості та художньої цінності опублікованої роботи, коментарі до неї переважно захоплено-позитивні. Це пояснюється, по-перше, тим що більшості людей властиве бажання якщо не бути, то хоча б здаватися доброзичливим, привітним, а написання будь-якої критики, навіть конструктивної, швидко переадресовується на свого автора, і такий коментатор може зазнавати образ, осуду та інших негативних реакцій, тому від написання зауважень люди переважно утримуються. Коментатори з іншим поглядом на речі, на художню цінність роботи, з наявністю критичних зауважень, можуть просто видалятися зі спільноти чи можуть видалятися їх коментарі з подібним контентом модераторами, щоб зберегти загальну привабливість, товариськість групи, оскільки такі речі можуть завдавати репутаційних втрат та проливати світло на їх некомпетентність. Отже, аматор, який поверхово засвоїв традицію та створив малюнок, опиняється в «теплій ванні» і може довгий час бути хибно переконаним, що його робота, яка насправді є проявом кітчю, – вершина світового мистецтва, а такі переконання детермінують поведінку. Наприклад, він, замість того, щоб повчитися більше, отримати більше досвіду, попрацювати над технікою та композицією, може охоче почати пропонувати свої послуги з формування дизайнерського середовища, не просто концентруючись тільки на формі, нехтуючи змістом, а й спотворюючи створювану форму. Частина початківців, глядачів-споживачів цього мистецтва, які читають захоплені коментарі під кітчевими роботами, навіть маючи сумнів в їх художності, все ж часто слідує за переконаннями більшості і формують свої естетичні смаки на неякісних зразках. Розглядаючи твір псевдонародного мистецтва, прояв кітчю, глядач сприймає його за зразковий та автентичний. У такий спосіб симуляція підмінює дійсність, а ціннісно-орієнтаційна функція виконується у викривленому вигляді – споживачі такої творчості отримують хибні орієнтації. Відбувається підміна понять – кітчеві прояви претендують на місце народного мистецтва. Особливо сумно, коли на таких зразках пропонують виховувати молоде покоління, розмальовуючи кітчевою псевдо-петриківкою стіни класів, парти, (парти Т.Резнік, 2020), шкільні коридори, урни, тощо. Так благий намір виховувати дітей в естетиці народного

мистецтва, нівелюється при оформленні класної кімнати в найгірших кітчевих його проявах.

Ще одна стратегія популяризації, яка сприяє поширенню кітч, – влаштування фестивалів-ярмарків, де кітч і народне мистецтво урівнюються в правах. Популяризація національного – річ благородна і необхідна для розбудови української держави, з єдиною поправкою, якщо популяризувати справжнє. Але насправді знову відбувається підміна понять – переважно, так званий петриківський розпис, що тут популяризується, є кітчем, а не народним мистецтвом. І, як слушно зауважує О. Муха, «Основна небезпека кітч не в протистоянні красі, а в її компрометації» [9, 249].

Головна проблема такого застосування, на нашу думку, спровокована певним невіглаством, стосовно того, чим цей розпис є та які його стилістичні відмінності від інших флоральних орнаментів не тільки України, а й інших культур. Через це, навіть маючи віддалену схожість з петриківським, будь-який квітковий орнамент часто сприймається за петриківський розпис. У такий спосіб розмиваються не тільки географічні межі його поширення, а й стилістичні, смислові характеристики стають нечіткими.

У ситуації перенасичення простору петриківським розписом є невеликий позитивний момент – українська популярна культура, яка здебільшого була не українською та просочувалася переважно російським контентом та російськими меседжами, поступово, хоч і в такий спосіб, стає українською, з українською естетикою та українським порядком денним.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні особливостей сучасного стану петриківського розпису у зв'язку з глобалізаційними процесами, визначенні основних факторів, що детермінують зміни в його стилістиці та застосуванні.

Висновки. Отже, сьогодні, у сучасному культурному середовищі, аматорський петриківський розпис є найбільше поширений, зокрема на рівні масової культури, часто межуючи з кітчем або, переходячи з народного мистецтва в категорію кітч. Парадоксальним є те, що не дивлячись на перенасичення ринку кітчевими зразками, власне петриківський розпис на ньому майже не представлений. Використовується його поверхова стереотипізована естетика, його колористика, деякі елементи, але дуже дозовано і в поєднанні з чужорідними, не властивими йому мотивами. На тлі загальної необізнаності масового споживача, а також його тяжіння до пістрявості

та яскравості, ці похибки нівелюються і не помічаються, але такі кітчеві зразки мають великий емоційний відгук, а, отже, і комерційний успіх. У такий спосіб спостерігається широке наповнення середовища «петриківським розписом без петриківського розпису». Деканонізація та помітний відхід від традиції, зміщення центру з осередку безпосередньо на більшість території країни, створюючи певний хаос, є теж важливими характеристиками петриківського розпису на сучасному етапі його розвитку. Відповідно, маємо ситуацію, коли низькопробний кітч ідентифікується як українська самобутність, претендуючи на її місце та компрометуючи її.

Література

1. «Бренди України»: що спільного між справжнім петриківським розписом та котами. ТСН : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XV1SdRmbyDg>
2. Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. Мистецтвознавство: Збірник 1-й Харківської секції науково-дослідчої катедри мистецтвознавства. Харків: Державне вид-во України, 1928. С. 29 – 35.
3. Бутник-Сіверський Б., Нагай В., Самойлович В. Українське народне мистецтво. Живопис. Київ : Мистецтво, 1967. 222 с.
4. Власова А. Масова культура: сучасні аспекти дослідження. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. №2. С. 97-102.
5. Глухенька Н. Сучасний петриківський стінопис. Народна творчість та етнографія. 1963. № 4. С. 79-81.
6. Данченко О. Народні майстри. Київ : Радянська школа, 1982. 44 с.
7. Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту. Київ: Радянська школа, 1984. 174 с.
8. Медвідський Б. Популярна і народна культура: що є в них спільного і розбіжного. Народознавчі Зошити. 2010. № 3-4. С. 466-574.
9. Муха О. До теорії кітч: шкід естетичного аналізу. Філософія і політологія в контексті сучасної культури. 2012. № 4(2). С. 245-251.
10. Муха О. Кітч: смислові трансформації поняття у XX-XXI ст. Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер.: Філософія. 2013. №12. С. 250-261.
11. Нагай В. Українські народні декоративні розписи: альбом. Київ: Мистецтво, 1968. 54 с.
12. Найдєн О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. Київ : Наукова думка, 1989. 130 с.
13. Петриківка : альбом репродукцій [Petrykivka / Album of reproductions] / за ред.:Л.

Тверської. Дніпропетровськ : ВАТ «Дніпрокнига», 2001. 216 с.

14. Прищенко С. Прояви постмодернізму в рекламі. Науковий огляд: міжнародний науковий журнал. 2014. №1. С. 179-184

15. Садовенко С. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 3. С. 79-80.

16. Символіка петриківського розпису // Мистецька крамниця : веб-сайт. URL: <https://art-treasury.in.ua/news/simvolika-petrikivskogo-rozpisu/>

17. Смолий Ю. Хатнє малювання Петриківки другої половини XIX – першої половини XX століття (витоки, еволюція, художні особливості) : дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.06 / Київ, 2011. 183 с.

18. Сухіна О. Імплозія культури у симулятивних вимірах постмодерну. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 4. С. 63-68.

19. Фіалко Д. Петриківка. Restart: Как в Украине создадут уникальный поселок. Еспресо : веб-сайт. URL: http://ru.espreso.tv/article/2016/05/14/petrykovka_restart_kak_v_ukrayne_sozdadut_un_ukalnuu_poselok (дата звернення: 10.11.2016)

20. Чаплінська О. Кітч як наслідок масовізації. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2014. №1. С. 49-52.

References

1. "Brands of Ukraine": what do the real Petrykivka painting and cats have in common? Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=XV1SdRmbyDg>

2. Berchenko, Y. (1928). How to collect material of wall paintings. Kharkiv: Derzhvydav Ukrainy [in Ukrainian].

3. Butnik-Siversky, B. (1967). Ukrainian folk art. Painting. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Vlasova, A. (2014). Mass culture: modern aspects of research. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2, 97-102 [in Ukrainian].

5. Hluhenka, N. (1963). Modern petrykivka painting. Narodna tvorchist ta etnographia, 4, 79-81 [in Ukrainian].

6. Danchenko, O. (1982). Folk craftsmen. Kyiv: Radyanska shkola [in Ukrainian].

7. Kara-Vasylyeva, T. (1984). Creators of miracle blossom. Kyiv: Radyanska shkola [in Ukrainian].

8. Madvidsky, B. (2010). Popular and folk culture: what they have in common and divergent. Narodoznavchi zoshyty, 3-4, 466-474 [in Ukrainian].

9. Muha, O. (2012). To the theory of kitsch: sketch of aesthetic analysis. Philosophia i politologia v konteksti sychasnoi kultury, 4(2), 245-251 [in Ukrainian].

10. Muha, O. (2013). Kitsch: semantic transformations of the concept in the 20th-21st centuries. Naukovi zapysky [Natsionalnoho universytetu "Ostrozka academia", 12, 250-261 [in Ukrainian].

11. Nahai, G. (1968). Ukrainian folk decorative paintings. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

12. Naiden, O. (1989). The ornament of Ukrainian folk painting: origins, traditions, evolution. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

13. Petrykivka: Album of reproductions. (2001) Dnipropetrovsk: "Dniproknyha" [in Ukrainian].

14. Pryschenko, S. (2014). Signs of of postmodernism in advertising. Naukovyi ohlyad: mizhnarodnyi naukovi zhurnal, 1, 179-184 [in Ukrainian].

15. Sadovenko, S. (2013). Transformations of Ukrainian folk art culture in the space-time realities of postmodernism. Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 3, 79-84 [in Ukrainian].

16. Symvolika petrykivskoho rozpisu. Retrieved from <https://art-treasury.in.ua/news/simvolika-petrikivskogo-rozpisu/> [in Ukrainian]

17. Smolii, Y. (2011). Home painting of Petrykivka of the second half of the 19th - first half of the 20th century (origins, evolution, artistic features). Candidate's thesis. Kyiv: M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].

18. Suhina, O. (2014). The implosion of culture in the simulative dimensions of the postmodern. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 4, 63-68 [in Ukrainian].

19. Fialko D. (2016). Petrykivka. Restart. How a unique village will be created in Ukraine. Retrieved from http://ru.espreso.tv/article/2016/05/14/petrykovka_restart_kak_v_ukrayne_sozdadut_un_ukalnuu_poselok [in Russian].

20. Chaplinska, O. (2014). Kitsch as a consequence of massification. Visnyk Zhytomirskoho derzhavnoho universytetu im. I. Franka, 1, 49-52 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2020

Отримано після доопрацювання 19.08.2020

Прийнято до друку 23.08.2020

Цитування:

Полтавець-Гуйда О. В. Мистецтво діорами і панорами. «Штурм турецького валу» Віктора Полтавця *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 158-163.

Poltavets-Guida O. (2020). The Art of Diorama and Panorama. "The Storming of Turkish Wall" by Viktor Poltavets. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 158-163 [in Ukrainian].

*Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна,
доцент кафедри живопису Київської
державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
<https://orcid.org/0000-0003-2828-0801>
pani.oksana.art@gmail.com*

МИСТЕЦТВО ДІОРАМИ І ПАНОРАМИ. «ШТУРМ ТУРЕЦЬКОГО ВАЛУ» ВІКТОРА ПОЛТАВЦЯ

Мета дослідження – розглянути діораму В.Полтавця «Штурм Турецького валу» в контексті розвитку мистецтва діорами, панорами як складових історико-батального живопису. **Методологія** статті ґрунтується на науковому методі системно-історичного дослідження, біографічному методі, методі спостереження практичної діяльності художника, його способі виконання складного мистецького твору. **Наукова новизна** роботи полягає в означенні значимості і проведеному порівняльному аналізі високих досягнень історико-батального живопису в Україні, його вагомому звучанні як складника європейського мистецтва, актуальності осмислення наявності і збереження традицій національної мистецької школи у ХХ-ХХІ ст. Дослідження ґрунтуються на порівняльному зіставленні відомих творів українських, російських, європейських майстрів історичного живопису. **Висновки.** Проведений аналіз демонструє високий рівень розвитку історико-батального живопису в Україні, збереження в ній сильної академічної школи як основного базису майбутніх творчих досягнень, традицій і спадкоємності в означеній галузі мистецтва.

Ключові слова: історико-батальний живопис, діорама, панорама, композиція, ідейний задум, ілюзорність, матеріалізація.

Poltavets-Guida Oksana – Associate Professor of the Department of Painting, Michailo Boychuk State Academy of Decorative-Applied Arts and Design

The Art of Diorama and Panorama. "The Storming of Turkish Wall" by Viktor Poltavets

The purpose of the study is to consider diorama "The Storming of Turkish Wall" by Viktor Poltavets in the context of the development of art dioramas and panoramas as components of historical battle painting in Ukraine and Europe. **The methodology of the article** is based on the scientific method of system-historical research, biographical method, method of observing the artists practical activities and the way of performing a complex work of art. **The scientific novelty** of the work lies in the determination of the significance and the comparative analysis of the the high achievements of historical and battle painting in Ukraine, its weighty sound as an integral part of European art, the relevance of understanding the presence and preservation of the national art school in the XXI century. The research is based on a comparison of famous Ukrainian, Russian, European masters of historical painting. **Conclusion.** The analysis shows a high level of development of historical and battle painting in Ukraine, saving in it a strong academic school as a fundamental basis for future creative achievements, traditions and continuity in the aforementioned branch of art.

Key words: historical battle painting, diorama, panorama, composition, ideological design, illusiveness, materialization.

Актуальність теми дослідження. Історико-батальний живопис представлений в Україні значними творами, такими, як діорамами, а також складними багатофігурними картинами. Це було досягнуто завдяки сформованій школі академічного живопису, збереженню реалістичних традицій в мистецтві, видатним педагогам, талановитим художникам-виконавцям. Творчі методи викладання і безцінний досвід художників-баталістів як складника культурного надбання нашої держави потребує подальшого вивчення і популяризації задля утвердження значущості мистецтва України в Європі і світі. Також наукові дослідження означеної теми необхідні для художників майбутніх поколінь, в них має бути відображено і концептуально викладено матеріал про великі здобутки і високу майстерність художників-попередників, їх самовіддане служіння національному мистецтву, великій праці по утвердженню пам'яті героїчних сторінок нашої історії.

Аналіз досліджень і публікацій. Тема українського історико-батального живопису ще не була розроблена у форматі наукової проблеми. Однак теоретичні й практичні проблеми фаталістичного жанру вивчали, зокрема, Г. Тимошин, М. Бурачек, О. Щербакова, М. Костюченко, Ю. Белічко та інші.

Мета дослідження – розглянути діораму В. Полтавця «Штурм Турецького валу» в контексті розвитку мистецтва діорами, панорами як складників історико-батального живопису в Україні.

Виклад основного матеріалу. Із усіх видів візуального мистецтва створення діорами, панорами є одним із найскладніших. Воно потребує від автора ґрунтовної академічної підготовки, багатой уяви художника, просторового мислення, високої композиційної майстерності. Перша діорама була створена 1822 року у Франції фотографом Луї Дагером. В ній були використані лише пейзажні мотиви, які мінялися чотири рази на годину за допомогою складної роботи механізмів і системи дзеркал.

Діорама була ефектно задумана і справляла велике емоційне і естетичне враження на глядачів. Наступні діорами були пейзажні, зокрема написана в Берліні «Панорама Палермо» (автор Вальтер Гропіус), 1851 року вона була перевезена для експонування до Петербурга.

Наприкінці XIX ст. стало зрозумілим, що на полотнах панорам і діорам можна зображувати з ілюзорною достовірністю значні історичні події в динаміці, з великими масами людей, відповідним станом природи і освітлення. З того часу більшість відомих діорам

присвячувалися історичним битвам, створювалися вони художниками-баталістами [1], це мистецтво набуло популярності, стало затребуваним у світі.

Серед відомих подібних творів хотілося б означити в хронологічній послідовності ті, що належать до культурного надбання України.

«Рацлавицька панорама» (тема: повстання Костюшка 1784 р.), (1892-1894 рр., 15х150 м, діаметр – 38 м, художники Ян Стик і Войцех Коссака). Вона була виконана на замовлення міської Ради Львова, демонструвалася також у Будапешті з 1895 р. У 1946 році панорама була вивезена до ПНР, із 1985 року демонструється у спеціальному приміщенні у Вроцлаві.

Діорама «Битва під Грюнвальдом», 1910 р. (художники Зигмунд Розвадовський, Тадеуш Попель, розмір – 10х50 м, тема: завершальний етап Грюнвальдської битви). Цей твір вважався втраченим, але був виявлений 1990 року в запасниках Львівського історичного музею. Після тривалої реставрації з 2012 року експонується в Музеї-Арсеналі Львівського історичного музею.

Панорама «Оборона Севастополя», виконувалася в Мюнхені в 1901 – 1904 рр. (автор Франц Рубо з гуртом художників (Шенхен, Мерес, Фрош і 20 студентів Баварської академії мистецтв), розмір – 14х115 м, площа натурного плану – 900 м². Тема – перша оборона Севастополя у Кримській війні 1854-1855 рр.). У 1904 році була відкрита для експозиції в спеціально збудованому приміщенні у Севастополі.

У 1942 році внаслідок бомбардування Севастополя було втрачено третину полотна. По закінченню війни відбулася тривала реставрація твору під керівництвом академіків В. Яковлєва і П. Соколова-Скаля. У 1954 році панораму відкрили для відвідувачів.

Панорама «Голгофа», що була виставлена для огляду на Володимирській гірці у Києві в 1902-1934 рр. (втрачена у 1941 році).

Молоді художники-баталісти Російської імперії стажувалися в Західній Європі, де вже були створені відомі майстерні історичного живопису.

У радянські часи інтерес до створення панорам і діорам набув нового звучання. У 1929 році було завершено роботу над діорамою «Взяття Ростова» видатного художника-баталіста Митрофана Грекова. У роботі над діорамою брали участь відомі художники: М. Авілов, П. Соколов-Скаля, Г. Горелов, В. Бялиницький-Біруля, Б. Іогансон, А. Пластов, Г. Савицький, О. Моравов, В. Сварог, а також група художників, які пізніше стали членами

Студії військових художників імені М. Б. Грекова, створеної 1934 року. На жаль, діорама була втрачена під час Другої світової війни.

Митрофан Борисович Греков (Митрофан Павлович Мартищенко, народився 1882 року на хуторі Шарпаївка, Область Війська Донського) – перший радянський художник-баталіст, що мав беззаперечний вплив на розвиток цього жанру. Він закінчив Одеське художнє училище (викладачі – К. Костанді й Г. Ладижинський), багато працював на пленері, досконало оволодів академічним живописом. У 1903 році він став студентом Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, навчався в майстерні І. Рєпіна. Після звільнення Рєпіна з Академії перевівся до майстерні батального живопису Ф. Рубо, що і визначило його подальшу творчу долю. М. Мартищенко брав участь у роботі Рубо над панорамами «Оборона Севастополя», «Штурм хутора Ахульго», «Бородинська битва».

Закінчивши академію в 1911 році, художник узяв собі псевдонім Греков на честь ушавленого козацького роду на Дону. Дипломна робота Грекова «Воли в плузі» одразу привернула увагу широкої громадськості високою майстерністю виконання, репродукція її була надрукована в журналі «Нива», молодий художник став відомим, почав отримувати престижні замовлення.

Митрофан Греков мав великий життєвий і військовий досвід. Під час Першої світової війни він добровільно пішов на фронт, був тяжко поранений. У 1920 році художник воював в лавах Червоної армії. Там він постійно працював як художник, робив масу замальовок, писав етюди, зібрав багатий матеріал. Це дозволило йому згодом написати ряд полотен, що стали дуже відомими та зайняли свої місця в провідних музеях країни. Був створений цикл робіт «Громадянська війна».

М. Греков мріяв створити діораму, гідну пам'яті його вчителя Ф. Рубо. По закінченню Громадянської війни він реалізує свій задум. У роботі над діорамою «Взяття Ростова» художник очолює гурт із 7 відомих живописців і 14 молодих, більшість з яких продовжила згодом справу видатного наставника вже в студії імені М. Грекова.

Радянська держава сприяла розвитку історико-батального живопису, в 1934 року в Москві, у Манежі, відкрилася виставка цього жанру, де демонструвалося 11 діорам. Там Греков виставив ескізи до панорами «Штурм Перекопа». На жаль, художник помер, не встигнувши реалізувати свій задум. Але його титанічні зусилля не пропали даремно – було

створено студію діорамно-панорамного мистецтва, названу на його честь. Художники студії імені М. Грекова в переважній більшості були солдатами Другої світової війни, відчули на собі її лихоліття й створили згодом своєрідний воєнний літопис. Греков мав великий вплив на розвиток мистецтва історико-батального жанру. «Разом з тим кожний художник, що працює над історичною або батальною темою, неминуче озирається на той шлях, яким йшов Греков, створюючи класичні взірці батального живопису» [2, 8].

Діорами і панорами приваблювали і нині приваблюють значну кількість туристів, є культурними об'єктами, гордістю місцевих жителів.

У живописі баталіста скомпоновані великі маси, виписана й відчута кожна деталь, продумані та майстерно відтворені стан неба, підібрано потрібне освітлення, ретельно виконаний передній натурний план. Глядач наче стає учасником подій, безпосередньо перебуває в їхньому епіцентрі. До цього додається «магія» живопису, колорит і колірні співвідношення, майстерність і талант живописця, який пропускає все через власну душу.

«Але справжнє реалістичне мистецтво, звичайно, фотографією замінити не можна. Їхня природа зовсім різна» [3, 306]. «Тим паче сюжетна картина – плід творчої уяви художника – втілення його ідеї, пристрасі і мрії: вона не може мати нічого спільного з фотографією, позаяк властивість і незамінна цінність фотографії – в точному протоколі. Цінність же мистецтва – в почуттях, темпераменті і ідейному задумі художника» [3, 307].

В Україні в першій половині ХХ ст. історико-батальний жанр представлено перш за все творами Миколи Самокиша (1860-1944), видатного художника, академіка живопису.

Крім визначного художнього дару М. Самокиш мав необхідний для художника-баталіста військовий досвід. Він був свідком російсько-японської війни 1904 -1905 рр., де зробив багато замальовок, написав ряд етюдів. У 1915 році під час Першої світової він працював як художник на західному і кавказькому фронтах, під час громадянської війни перебував у Червоній армії. Згодом художник створив картини «Атака Будьонівської кавалерії» (1923 р.), «Перехід Червоної армії через Сиваш» (1935 р.).

М. Самокиш був блискучим рисувальником, живописцем, анімалістом. Писав багатофігурні динамічні композиції у своєрідній манері, яку неможливо ні з ким сплутати. Він прекрасно знав коней, зображаючи їх вільно в

русі. Видатний художник-баталіст мав великий вплив на розвиток мистецтва й формування та розвій мистецької школи історико-батального живопису в Україні. «Український романтик, співець нашої старовини, що все життя марив про те, щоб працювати для “рідного мистецтва”» [4, 8]. «Найбільш актуальним для вивчення в контексті становлення історії українського образотворчого мистецтва виявляється та сторона творчих зацікавлень художника, яка пов'язана з вивченням історичного минулого України, етнічної своєрідності української культури» [5, 162].

По смерті М. Самокиша батальну майстерню в Харківському художньому інституті очолив Михайло Дерегус (1904-1997). «Різноманітність творчих уподобань, багатогранність і яскрава образність, могутня сила мистецького почерку визначають творчість М. Дерегуса на всіх етапах розвитку українського радянського образотворчого мистецтва, починаючи з середини 30-х років, залишають в його історії яскраву сторінку» [7, 3]. Творчою майстернею він керував три роки (1947-1949). З політичних причин митець був вимушений припинити викладацьку діяльність у Харкові і переїхати на деякий час до Москви. Видатний художник і педагог встиг передати свою майстерність історичного живописця талановитим учням.

Із цього стислого огляду жанру історико-батального живопису, мистецтва діорам і панорам XIX – початку XX ст. стає очевидним, що до середини XX ст. в Україні були сформовані традиції і сильна мистецька школа, яка базувалася і на високих здобутках українських художників, і на загальноєвропейському мистецькому досвіді. Саме це дало можливість новим поколінням митців працювати в цій царині і створювати непересічні твори. «Історія художньої культури будь-якого народу є водночас історією зв'язків цієї культури з художніми культурами інших народів» [6, 76].

У цьому контексті мова піде про творчість Віктора Полтавця, який у 1950 році закінчив Харківський художній інститут, батальну майстерню М. Дерегуса й був одним із його улюблених учнів.

Віктор Полтавець народився 1925 році в с. Пологи (нині місто Пологи) Запорізької області в родині держслужбовця. Сім'я Полтавців має козацьке коріння. У школі майбутньому художникові поталанило мати чудового вчителя малювання Генріха Войцеховського, політичного вигнанця із Петрограда, колишнього студента Петроградської Академії мистецтв. Саме він залюбив весь клас, де вчився В.

Полтавець, в образотворче мистецтво, навчив розуміти справжній живопис, розкрив талант багатьох учнів. На жаль, із класу В. Полтавця в живих після Другої світової війни залишилося лише двоє. Народжених у 1925 році 17-річними відправили на фронт, більшість загинуло.

В. Полтавцю судилося стати художником-живописцем. Правдолюбний і романтичний водночас, В. Полтавець, повернувшись після важких поранень до нормального життя, зрозумів, що він буде відображати на полотні все пережите на війні, присвятить свою творчість історико-батальному жанру. Адже історія України надзвичайно багата подіями, героїчними постатями, визначними битвами, визвольними війнами і повстаннями. До того ж історичний жанр вимагає найвищої майстерності живописця і є надзвичайно цікавим для справжнього майстра.

Поряд з активним відзначенням великої Перемоги у Другій світовій війні й створенням меморіальних комплексів задля збереження її пам'яті, активно розбудовувалися й інші культурні заклади та музеї України. Зокрема, в середині 1970-х років Державний історичний музей Української РСР (нині – Національний музей історії України) активно вдосконалював свою експозицію. Тодішнє керівництво розуміло, що історію сприймати без достатнього ілюстративного матеріалу подій нецікаво для широкого глядача, що в музеї мають бути представлені й портрети видатних постатей, і історичні сцени. На це держава виділяла необхідні кошти, наукові співробітники музею розробили тематичний план висвітлення історичних подій засобами образотворчого мистецтва. Заявку подали в Міністерство культури, яке і визначило відомих художників для написання історичних полотен. Віктор Полтавець отримав велике замовлення на написання діорами «Штурм Турецького валу», присвяченої битві за Перекоп часів громадянської війни. Замовлення було складне, але дуже цікаве. Художнику треба було скомпонувати події великої битви із сотнями фігур людей, коней, зобразити техніку майже всіх бойових підрозділів – танків, авіації, артилерії, сухопутних військ. Необхідно було досконало вивчити зброю і амуніцію тих часів, характерну військову форму обох сторін, зобразити динаміку і напругу рукопашного штикового бою, виготовити передній натурний план діорами, загалом створити ілюзорно-досконалу історичну сцену. Вибір автора для такої діорами впав на В. Полтавця не випадково. Відомий історичний живописець, художник-ілюстратор «Залізного потоку» О. Серафимовича,

де описані саме ці події, автор чисельних батальних картин, ще й з досвідом роботи в студії ім. М. Грекова, де він збагатився практичними знаннями для написання діорам, а головне – дуже працездатний, високо-організований і відповідальний зрілий майстер: лише за таких умов можна було завершити таку величезну працю. Художник дав згоду, і робота почалась. Були зроблені десятки композиційних пошуків, штудій фігур, вивчено історичний матеріал, написані етюди означеної місцевості, побудована перспективи діорами (художник володів секретом її побудови за допомогою свічки), нарешті написаний остаточний кольоровий ескіз, виготовлений макет діорами, перевірена і відкоригована композиція в макеті з посиленням виразності композиційного центру, розроблено проект переднього плану, розраховано і виставлено освітлення, тощо. Художник діорами виступає одночасно в ролі композитора, сценариста й режисера, він перевтілюється в усіх своїх героїв, переживає кожну позу, кожен рух, і в той же час він – прискіпливий глядач, який миттєво знаходить непереконливі фрагменти розгорнутого дійства і вже як художник, доводить їх до необхідного звучання.

Загалом діорама «Штурм Турецького валу» є прикладом рідкісного вирішення широкої батальної композиції, в якій окремі епізоди битви максимально наближені до глядача, герої першого плану персоналізовані, в якій майже фізично відчувається сила штикових ударів і напруга рукопашного бою. Складна композиція з багатьма епізодами має загальний центр, хоч і досить віддалений просторово – це сцена, в якій солдат встановлює стяг на визволену від ворога висоту.



*Центральна частина діорами В. Полтавця
«Штурм Турецького валу».*

Автором обрана висока оглядова позиція діорами, яка дозволяє розкрити перед глядачами весь хід грандіозної битви. Кожен фрагмент діорами може бути окремою картиною, яка передає напругу ключового моменту всього полотна.



*Фрагмент діорами В. Полтавця
«Штурм Турецького валу».*



В. Полтавець. Діорама «Штурм Турецького валу» (1977).

По завершенню роботи особливо тепло поздоровив свого учня Михайло Дерегус, відзначивши майстерність, об'єм і якість виконаної роботи, яку по-справжньому може оцінити лише професіонал. Видатний художник з гордістю підкреслював, що стараннями випускника його батальної майстерні в Україні з'явилася ще одна класична діорама. Невдовзі М. Дерегус подарував В. Полтавцю свою монографію з дарчим написом «По справжньому дорогому моєму Віктору».

Працівники Історичного музею і сам В. Полтавець опікувалися діорамою, слідували, щоб там було завжди необхідне освітлення, що є дуже важливим для діорами. Вдячні глядачі з цікавістю відвідували експозицію.

Зі здобуттям Україною Незалежності тема Перекопу, де перемогли червоноармійці, була визнана неактуальною для музею. Діорама, попри її мистецьку і історичну цінність, була знята з експозиції і нині зберігається у фондах музею.

Але композиція діорами продовжує жити в репродукціях, слугує молодим художникам взірцем майстерності історико-батального живопису. Робота над діорамою була важливим етапом творчості В. Полтавця. Впродовж майже двох років він повністю віддавався цій праці. Адже «Справжній художник не копіює дійсність, а осмислює, типізує її, вкладаючи в твір набагато більше, ніж якийсь конкретний і абсолютно достовірний факт. Для можливості такої типізації йому потрібні явища, які своєю значимістю захоплюють уяву, здаються досить масштабними в низці подій. Особистий же досвід, здатність до гуманістичного співпереживання наповнюють твір життєвістю і дозволяють в свою чергу зробити його, завдяки переконливому людському змістові, доступним і зрозумілим найширшій аудиторії» [8, 144-145].

Висновки. Проведений аналіз демонструє високий рівень розвитку історико-батального живопису в Україні, початки якого сягають у другу половину XIX ст. Означено наявність сильної школи академічного живопису, збереження національних реалістичних традицій і спадкоємності в мистецькій педагогіці як основного базису для реалізації творчого потенціалу майбутнього. Також в роботі показана вирішальна роль держави і органів самоврядування в процесі формування соціально-значимих мистецьких замовлень і виконання їх художниками, необхідність наявності державної стратегії розвитку і підтримання мистецтва в процесі створення знакових культурних об'єктів, а також гідного збереження історичної пам'яті народу і мистецької спадщини, загалом продовженні формування культурного обличчя нації, популяризації мистецтва України в світі.

Література

1. Енциклопедія Сучасної України. Т. 2.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України; редкол.: І.Н. Дзюба (співголова), А.І. Жулинський (співголова) та ін. Київ : ВАТ «Поліграфкнига», 2003. 872 с.
2. Г.А.Тимошин. Митрофан Борисович Греков. Жизнь и творчество. Москва : Совет.худож., 1961. 340 с.
3. Е. Кибрик. Об искусстве и художниках. Москва : И-во Академии художеств СССР, 1961. 312 с.
4. М. Бурачек. Українське малярство Миколи Самокиша. Харків : Держвидав України імені Г. Петровського, 1930. 36 с. + 23 репр.
5. О.О. Щербаківа. Стан дослідженості творчо-педагогічної діяльності М.С. Самокиша в російському та українському мистецтвознавстві. Київ : Образотворче мистецтво. № 3. 2011. С. 158-162.
6. Академія наук Української РСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Методологічні проблеми мистецтвознавства. Збірник наукових праць. Т.П. Руда. Взаємодія культур і проблема інонаціонального буття художнього твору. Київ : Наук. думка, 1989. 116 с.
7. Михайло Дерегус. Каталог виставки творів. Вст. ст. Микола Костюченко. Київ : Міністерство культури УРСР, Спілка художників України, 1984. 132 с.
8. Ю.В. Белічко. Тема – Ідея – Образ. Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945-1975). Київ : Наукова думка, 1975. 280 с.

References

1. Encyclopedia of Modern Ukraine. (2003) Institute of Encyclopedia Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Volume 2. Kyiv: Polygraph book [in Ukrainian].
2. Timoshin G.A. (1961). Mytrofan Borisovich Grekov. Life and Creativity. Moscow: Soviet Artist [in Ukrainian].
3. Kibrik E. (1961). About Art and Artists. Moscow: USSR Academy of Arts Publishing House. [in Ukrainian].
4. Burachek M. (1938). Ukrainian Painting of Mikola Samokish. Kharkiv: State publishing House of Ukraine named after G.Petrovsky. [in Ukrainian].
5. Shcherbakova O.O. (2011). State of Research of Creative and Pedagogical activity of M. Samokish in Russian and Ukrainian Art Criticism. Kyiv: "Fine Arts", № 3. [in Ukrainian].
6. Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Institute of Art History, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylsky. Collection of scientific papers. T.P.Ruda (1989). Interaction of Cultures and the Problem of the Foreign Life of a Work of Art. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
7. M. Kostyuchenko. (1984). Mikhaïlo Derégus. Catalog of the exhibition of works. Kyiv: Ministry of Culture of the Ukrainian SSR. Union of Artists of Ukraine. [in Ukrainian].
8. Y. Belichko. (1975). Theme – Idea – Image. Trends in the development of Modern Ukrainian Fine Arts (1945-1975). Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.06.2020
Отримано після доопрацювання 19.09.2020
Прийнято до друку 23.09.2020

Цитування:

Лисенко-Ткачук І. В. Ретроспекція розвитку лінійної графіки та її роль у дизайні середовища. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С 164-169

Lysenko-Tkachuk I. (2020). A Retrospective Analysis of the Linear Graphics Development and its Role in Environmental Design. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 164-169 [in Ukrainian].

*Лисенко-Ткачук Ірина Василівна,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри рисунка, живопису та
скульптури Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0327-9081>
lysenkoti@ukr.net*

РЕТРОСПЕКЦІЯ РОЗВИТКУ ЛІНІЙНОЇ ГРАФІКИ ТА ЇЇ РОЛЬ У ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА

Мета роботи: аналіз розвитку лінійного рисунка та лінійної графіки: визначення поняття «лінійна графіка» у термінологічному та змістовному аспекті, місця, умов виникнення. Методологія дослідження полягає в застосуванні загальних та спеціальних методів пізнання, зокрема, автор використовував порівняльний, термінологічний, хронологічний методи дослідження, а також оглядово-аналітичний моніторинг публікацій. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що здійснений порівняльний аналіз понять лінійний рисунок та лінійна графіка за термінологічним та змістовним аспектами на основі наукових та методичних положень фахівців з рисунка, графіки та з інших наук, що надало можливість узагальнити та конкретизувати специфіку розвитку лінійної графіки. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження виявлено, що поняття «Лінійна графіка» та «Лінійний рисунок» мають змістовне продовження і зв'язок на змістовному рівні. Лінійний рисунок лежить в основі лінійної графіки, як і в основі різних видів образотворчого мистецтва і є початковим інструментом зображення та передачі візуальної інформації. Розвиваючись у часі став базою для лінійної графіки, яка, у свою чергу, дістала розвиток у різних площинах мистецтва та дизайну і набула свого втілення в сучасних комп'ютерних технологіях.

Ключові слова: графіка, малюнок, лінія, ретроспекція, мистецтво, історія, образ, архітектура, живопис, дизайн, засоби, наука, довкілля, композиція, художник.

*Lysenko-Tkachuk Iryna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of Drawing, Painting and Sculpture
National Academy of Management of Culture and Arts*

A Retrospective Analysis of the Linear Graphics Development and its Role in Environmental Design

Purpose of Research. The purposes of the research are to analyse of the development of linear drawing and linear graphics and define the concept of «linear graphics» in terms of terminology and content, place, conditions of origin. **Methodology.** The research methodology consists in the application of the following general and special methods of cognition. The author used comparative, terminological, chronological and other research methods among which a special place is occupied by the review-analytical monitoring of the publications. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the comparative analysis of the concepts of linear drawing and linear graphics in terms of terminology and content of the scientific and methodological positions of the specialists in drawing, graphics and other sciences. It gives an opportunity to generalize and specify the specifics of linear graphics. **Conclusions.** The study found that the concepts of «Linear Graphics» and «Linear Drawing» have a meaningful continuation and connection at the content level. Linear drawing is the basis of linear graphics, as well as the basis of various types of fine arts and is the tool of image and transmission of visual information. It became the basis for linear graphics, which in turn was developed in various fields of art and design and embodied in modern computer technologies.

Keywords: graphic, drawing, line, retrospection, art, history, image, architecture, painting, design, means, science, environment, composition, artist.

Актуальність теми дослідження полягає у виявленні глибинних, історичних, культурно-мистецьких суспільних функцій лінійної графіки та проявів її розвитку у певних часових проміжках. Метою дослідження є аналіз розвитку лінійного рисунка та лінійної графіки: визначення поняття «лінійна графіка» в термінологічному та змістовному аспекті. Дослідження місця, умов виникнення та сучасного розвитку лінійного рисунка, як основи лінійної графіки. Розглядаючи історію образотворчого мистецтва можна дійти висновку, що найдавнішим видом зображення є лінійний рисунок. Унікальні можливості лінії проявилися ще у творах первісних людей. Зображення на каміннях, кістках, стінах печер зроблено лінією. Контурний лінійний рисунок став основою зображальної мови у стародавньому світі. Залишилися класичні зразки розписів Стародавнього Єгипту та античних грецьких амфор. Підкрашений лінійний рисунок став основною ознакою мистецтва середньовіччя. У період Ренесансу лінійний рисунок був основою творчого вираження геніальних митців – архітекторів, скульпторів та художників, більшість з яких створювало шедеври у всіх царинах мистецтва та інженерії. Генії Відродження намагалися в своїй творчості знайти поєднання між наукою і мистецтвом. Лінійний рисунок вивчали всі художники доби Ренесансу, розглядаючи його як серйозну теоретичну дисципліну. Митці намагалися теоретично обґрунтувати найбільш важливі положення лінійного рисунка, який був основою створення живописних композицій. Під час дослідження виявлено, що лінія є важливим виразним засобом в образотворчому мистецтві та дизайні середовища. Велика різноманітність її конкретних проявів дозволяє лінії створювати різні смислові наголоси та образи в лінійній та проектній графіці.

Аналіз наукових публікацій у даній царині показав, що виникнення лінійної графіки пов'язано з лінійним рисунком який є її початком та основою. Ретроспективний аналіз розвитку лінійної графіки висвітлений, як ланка розвитку всього образотворчого мистецтва – окреслений видатним українським вченим, класиком мистецтвознавства П. О. Білецьким у дослідженні «Мова образотворчих мистецтв» У ньому описано, що усі етапи розвитку первісного мистецтва чітко відокремлюють реалістичні рисунки як повідомлення, в яких міститься велика кількість інформації, і символи, і знаки, які скорочують опис тих чи інших явищ у житті

первісної людини. Від символіки палеолітичного орнаменту, який слугував магічним засобом організації життя первісної громади, був перекинутий міст до перших спроб проектною графіки, що виникли в Давньому Шумері. Пізніше деякі види лінійного зображення почали використовувати для організації процесів будівництва [12]. Вважається, що лінія лежить в основі розвитку мистецтва багатьох країн.

Темі лінії та лінійної графіки, як основного елементу у роботі та творчості дизайнера середовища, дослідив видатний архітектор та дизайнер, засновник київської школи лінійного рисунка професор А. Д. Жирнов. У його науковій праці «Значення предметного світу в генезі проектною графіки», було визначено, що із плином часу форми роботи лінією ускладнювалися та видозмінювалися. До лінії додавався тон, колір, світлотінь. Багато народів створили цілі школи, що дозволяли віднести їх до «лінійних», що і робиться у багатьох теоретичних дослідженнях. Лінійний спосіб зображення і сьогодні є активною формою роботи в мистецтві, входить у різні методики навчання рисунку в закладах освіти [3].

Саме поняття культури графічної лінії, теоретичне визначення якого сталося на межі XIX – XX ст. разом із визнанням графіки окремим видом мистецтва. З цього моменту починається теорія графіки як самостійного виду мистецтва, де лінії відведено домінуюче місце. Незвичайний розквіт графіки в мистецтві початку XX ст., її авторитет серед художників просунув далеко вперед і практичні навички роботи засобами художнього вираження в графіці. Елементи графіки стали застосовуватися методично чисто та вишукано[20].

«Все, що не корисно для картини, – тим самим уже зайве; усяка зайва деталь заважає глядачеві сприйняти деталь важливу», – ці слова А. Матісса стали вихідним принципом не тільки для його живопису, але і для графіки. Їх наводить у дослідженні «Рисунок пером» науковець А. Лаптев. Поглиблене вивчення рисувального мистецтва геніального художника А. Матісса, його захоплення спрощеною лінією описано через вислови самого художника. «Лінія точна, в одну товщину й одного напруження, в'ється, нібито нитка, означає переважно контур і дещо всередині силуету», – так характеризує графічне зображення, що виконав А. Матісс. До граничної виразності лінії А. Матісс приходить тільки в зображеннях, що синтезують кращі якості цілої серії попередніх рисунків [6]. Найвищою культурою графічної лінії володів видатний

художник XX ст. П. Пікассо. Розвиток лінії у його творчості дослідила науковець мистецтвознавець Н. О. Дмитрієва. Написані нею більше двох десятків книг і безліч статей стали надзвичайно помітним і оригінальним внеском в мистецтвознавчу наукову думку XX – початку XXI століття. У її роботі «Пікассо» досліджено, що митець уникав різких деформацій у рисунках лінійного характеру, призначаючи їх переважно для середовища своїх ідеальних уявлень. Адже тільки контурний рисунок не є наслідуванням, – вважав художник Н. О. Дмитрієва та відмічає, що про лінії Пікассо, різуче живі, одночасно тверді та тремтливі можна було б писати поеми – якби їхнє гіпнотичне чарування було би можливо виразити словами [24].

Аналізуючи наукові публікації доцільно знов звернутися до наукової праці професора Жирнова А. Д. «Начерки і зарисовки: методичні рекомендації організації самостійної роботи студентів з курсу «Рисунок»» [2]. У роботі досліджено розвиток лінійного рисунка та графіки на прикладі відомого рисувальника Б. Григор'єва, який залишив рідкісне за своєю образністю визначення лінії: Він зазначав, що лінія подібна блискавці у свідомості ока – зигзагу, що задовольняє невловиме в русі життя. Далі А. Д. Жирнов розкриває та досліджує, що лінія є рух, його відбиток, увічнена, але швидкоплинна вічність. Лінія, включаючи у свої межі щільність форми і проминаючи в ній усе несуттєве, спрощуючи форму, має в собі особливість, яка приводить твір до завершеності. Зсув, пропуск, іронічна гіпербола робить лінію мудрою. Лінія – мінімальний засіб у руках художника. От чому вона потребує «культури» ока й образотворчої волі. Лінія є найближчий і найшвидший образотворчий спосіб у творчості. У вищевказаному науковому дослідженні виявлено, що практично Б. Григор'єв виклав сучасну методику роботи лінією, що увійшла у вітчизняне мистецтво і художню педагогіку.

Декоративні, графічні можливості лінійної графіки цікаво розглянуті У. Хогартом у знаменитій роботі «Аналіз краси». Він зауважував, що прямі лінії відрізняються одна від одної тільки довжиною і тому найменш декоративні. Зігнуті лінії, у зв'язку з тим, що можуть відрізнятися одна від другої ступенем своєї зігнутості, так як і довжиною, на цій основі отримують декоративність [9].

З теоретиків дослідження лінійної графіки можна відзначити У. Крена, який у книзі «Лінія і форма» [22] багато розмірковує про естетичну сторону графічних композицій. У дослідженні він охоплює всі види проектних проблем, з

чіткими інструкціями та порадами. Його знання композиції очевидно як в дизайнерських роботах, так і в його творах. Із художників у цьому напрямку У. Крейн вважав найвизначнішим рисувальником О. Бердслея, який лінію та пляму віртуозно об'єднував, як і використовував окремо. У його роботах лінія влита в чорну пляму заливок як одне ціле, лінія росте з плями та плями логічно завершують лінію. Джерелами техніки об'єднання лінії та плями в О. Бердслея означеною мірою можуть слугувати японська гравюра і грецький вазопис, який він любив і уважно вивчав [22].

Доцільно виділити творчість Філіпо Брунелески та Леона Батіста Альберті, які створювали чудові архітектурні проекти виконані за допомогою лінійного рисунка. Визначена система лінійних зображень передбачала окрім накресленого плану будівлі, лінійні рисунки архітектурних деталей, генплану, рисунки людських постатей у перспективному відношенні до архітектурних об'єктів. Уся інформація про об'єкт була створена системою лінійних зображень. Спроби обґрунтування наукової системи у цій галузі належали багатьом геніям образотворчого мистецтва, таким як: Леон Батіста Альберті, П'єрро Дела Франческо, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер та ін.

Доведено, що архітектурна школа різних європейських навчальних закладів починаючи з XVI ст.. мала сильний вплив на характер лінійної проектної графіки. Необхідність підготовки фахівців у царині архітектурного проектування вимагала розвинутої графічної креслярської методики. У цей період у багатьох містах Європи-Римі, Флоренції, Парижі, виникли академічні заклади архітектури і мистецтва. Пізніше відкрилися Академії архітектури і мистецтва у Петербурзі та Англії. Це вплинуло на застосування у практику лінійної графіки, певних фахових технічних методів лінійного та штрихового рисунка олівцем і пером, кресленням, відмивкою тушшю. Мистецькі академічні кола впливали на виникнення гуртків шанувальників художньої творчості та різних об'єднань художників, графіків, архітекторів. В цей час утворювалося живописні і гравєрні художні майстерні.

Слід зазначити, що мистецтво академічної архітектурної графіки у розгляді того часу, досягло надзвичайно високого фахового та художнього рівня. Багато майстрів сприймали це як різновид художньої графіки і плідно працювали в даному напрямі. Виникло таке направлення образотворчого мистецтва, як архітектурна фантазія та графічний архітектурний

пейзаж. Започаткували це направлення великі майстри Відродження-Леон Б. Альберті та Філіпо Бруналескі. До видатних митців архітектурної фантазії можна віднести віденського архітектора Йоханна Бернхарда Фішера та римського архітектора Джованні Батіста Піранезі, вплив творчості, яких простежено в напрямі архітектурної фантазії майже до середини XX ст.

Під час дослідження виявлено, що поняття лінійної чи архітектурної графіки виникло наприкінці XVIII – початку XIX ст. Як вже зазначалося, це пов'язано з існуванням академічних рисувальних і архітектурних шкіл. Виділення лінійної графіки, як спеціалізації відбулося в академічних школах того часу, де проявилися тенденції спеціальної освіти для студентів архітекторів, а пізніше дизайнерів середовища. Розглядаючи історію лінійного зображення та навчання його основам, можна дійти висновку, що інженери, фортифікатори, архітектори, художники, скульптори, художники, дизайнери отримували однакові фахові знання з рисунка та лінійної графіки.

Досліджено, що в історичному процесі розвитку лінійної графіки велику роль зіграли лінійні рисунки будівель, ландшафту, орнаментальних фрагментів, деталей навколишнього середовища, що називаються лінійним або архітектурним рисунком. Ці різновиди образотворчої документації дизайнера середовища чи архітектора на сьогодні це відповідає видам лінійної архітектурної графіки. За весь період розвитку художньої, архітектурної та дизайнерської діяльності, креслення, ескіз та лінійний архітектурний рисунок пройшли великий шлях трансформації в методів рисунка, креслення та викладу образотворчої інформації, у техніці й стилістиці її використання. У даній роботі виявлено, що одночасно з формуванням образотворчих методів рисунку, ескізування та креслення створювались більш довершені пристосування до їх використання.

Проаналізовано, що з кінця XV ст. до нашого часу художник архітектор, а потім і дизайнер середовища поєднували у своїй творчості професії проєктувальника, художника, декоратора інтер'єрів та ландшафтного архітектора-дизайнера. Творчі можливості лінійної графіки і архітектурного креслення розвивались до початку XIX ст. В період Густав Монаж створив теорію ортогональних проєкцій, що змінювало характер проєктного креслення тільки під впливом техніки виконання та відповідно до практичних вимог. Методи лінійної графіки розвивались та удоскона-

лювались у академічному середовищі. Поряд з аквареллю і тушшю, активно застосовувалася техніка лінійного, мокрого і штрихового рисунка Практика лінійної графіки дуже поширилася в кінці XIX ст. Це було пов'язано з синтетичним поєднанням роботи художників, архітекторів, дизайнерів середовища та інженерів у царині будівничого і ландшафтного проєктування. У соціумі створилося багато архітектурно-дизайнерських майстерень та ательє, де лінійна графіка займала провідне місце, як основний засіб проєктного креслення. У кінці XIX на початку XX ст. відбувся сильний вплив на стильові способи проєктування та креслення. Видатні митці європейського, українського та російського модерну надали чудові приклади стилістики архітектурних та дизайнерських креслень і проєктних розробок. У творчості І. Мінігетті, Ф. Шехтеля, К. Тона, Шервуда, С. Малютіна, А. Щусева, найбільш яскраво проявилися ці тенденції. Доцільно зазначити та підкреслити у дослідженні, що перехідний період між зазначеними століттями надав візрі новаторської трактовки архітектури та дизайну в лінійній графіці. У цей час відбулися знакові перетворення як у мистецтві в цілому, так і в архітектурі та дизайні середовища. Великий вплив у цьому процесі створили революційні архітектурні та дизайнерські школи Західної та східної Європи, такі як, наприклад Німеччині «Баухауз». Художники, архітектори та дизайнери того часу гуртувались біля цих новаторських навчальних шкіл. Кращі викладачі цих шкіл, стали авторами новітніх мистецьких архітектурних та дизайнерських ідей, а також концептуальних напрямів у лінійній, архітектурній графіці. Визнані митці художньої творчості, архітектури та дизайну такі, як: Вальтер Гропіус, Йоханес Ітген, Йохан Альбертс, Микола Ладовський, Володимир Кринський, Ілья Голесов, Леонід, Віктор і Олександр Веснін, Мойсей Гінзбург, Константин Мельников, Іван Леонідов були унікальними вчителями, творцями нового напрямлення лінійної та архітектурної графіки. Архітектурно-проєктні твори Ле Кербюзье, Міс Ван дер Роє, Сергія Чернишева, Григорія Бархіна, Георгія Орлова та ін., стали прикладами новітньої концептуалізації архітектури та дизайну у графічному мистецтві. У проєктних зображеннях найчастіше використовувались чіткі прийоми лінійної графіки, штрихування, колажу та ін. Доцільно підкреслити, що з самого початку XX ст. дизайн середовища охоплював майже всі види образотворчого мистецтва. Художники шукали

Література

новітні образотворчі форми не тільки в живопису, а й в архітектурі, декоративному ужитковому мистецтві, графіці та дизайні. Такі великі майстри архітектурної фантазії, як В. Кричевський, О. Петрицький, С. Новаковський, Я. Черніхов надали можливості створення унікального нового сенсу в царині лінійної архітектурної графіки, проектного креслення, ескізу та лінійного рисунка. Також чудові приклади лінійної архітектурної графіки залишили такі архітектори, художники та графіки, як: В. Фаворський, П. Павлінов, М. Тирса, фоограф й художник О. Радченко.

Необхідно зазначити, що в розвитку дизайну середовища та ландшафтної архітектури в 40–50 роки ХХ ст., відбулося переформування основних концептуальних засад лінійної графіки. Розвиток неомодерністських напрямлень і течій у 70–80 роки ХХ ст., характеризувався новими ідеями в лінійній архітектурній графіці та дуже простими, функціональними методами проектування. ХХІ ст. характерно розвитком сучасних графічних та архітектурних комп'ютерних програм. Сучасне дизайн-проекування відбувається за допомогою мультимедійних технологій, де лінія є технічною складовою створення певного зображення. Кожне зображення в лінійній архітектурній графіці містить повідомлення не тільки з графічної інформації, воно стає об'єктом дизайнерської творчості і естетичного суспільного сприйняття. Мистецьки, художньо-композиційні якості лінійної архітектурної графіки у роботі дизайнера середовища, впливають на ефективність сприйняття інформації, емоційне відношення до зображеного об'єкта. Проаналізовано, що якісне, творче засвоєння лінійної архітектурної графіки активно впливає на процес підготовки дизайнера середовища. У дослідженні зроблений наголос на тому, що виконуючи різні графічні завдання студент набуває головну якість спеціаліста – професіоналізм.

Висновки. У результаті проведеного дослідження виявлено, що поняття «лінійна графіка», «лінійний рисунок» є похідними і пов'язаними у мистецькому та функціональному сенсі. Вони є основою дизайнерської творчості та інструментом створення проектного, художнього та комп'ютерного зображення. Простежено історичні та мистецькі шляхи виникнення і розвитку лінійної графіки. Вказані її ознаки і функції як у історичних проміжках часу, так і у мистецьких реаліях сучасності.

1. Бесчетнов Н. П. Черно-белая графика : учеб. пособ. для студентов вузов. Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. 271 с.
2. Жирнов А. Д., Пілат О. С. Начерки і зарисовки: методичні рекомендації організації самостійної роботи студентів з курсу «Рисунок». Львів: ДЛТУ, 1994. 19 с.
3. Жирнов А. Д., Пілат О.С. Значення предметного світу в генезі проектної графіки : лекція, Львів : УДЛТУ, 1994. 19 с.
4. Жирнов А.Д. Ландшафтна графіка : альбоми № 1-4. Київ: ДАКККіМ, 2001, 2004.
5. Ермолаев А.П. и др. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера : учеб. пособие. Москва : Архитектура-с, 2005. – 464 с.
6. Лаптев А.М. Рисунок пером. Москва : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 64 с.
7. Логвиненко Г.М. Декоративная композиция : учеб. пособие для студентов вузов. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2006. 144 с.
8. Пикассо. Шедевры графики / сост. И. Пименова. Москва : Эксмо, 2007. 184 с.
9. Хогарт У. Анализ красоты. Ленинград : Искусство, 1987. 254 с.
10. Практические занятия по курсу «Ландшафтное проектирование» / сост. Я.М. Тарас. Кишинев : КПИ им. С. Лазо, 1983. 28 с.
11. Трошкіна О.А. Нарисна геометрія та ландшафтна графіка : практичні заняття і методичні рекомендації. Київ : ДАКККіМ, 2006. 40 с.
12. Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв. Київ: Рад. шк., 1973. 128 с.
13. Веймарн Б.В Колпинський Ю. Д. Всеобщая история искусств: Т. 1. Москва: Искусство, 1960. 223 с.
14. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: у 10 т. Санкт-Петербург.: Азбука-классика, 2008. Т. 9. – 848 с.
15. Волкова Н. П. Педагогіка: Підручник. Київ: Академія. 2003. 320 с.
16. Всеобщая история искусств / Под общ. Ред. А.Д.Чегодаева. Москва: Искусство. 1956-1966.
17. Глинская И.П. Изобразительное искусство: Методика обучения: учебно-методическое пособие / Ирина Петровна Глинская. – К.: Радянська школа, 1981. – 126 с., ил.
18. Гнедич П.Л. История искусств. Москва: ЭКСМО, 2001. 512 с.
19. Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ. : В.А. Крючкова, М. И. Майская. Москва: ООО «Издательство АСТ», 1998. 674 с.
20. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. 3-е изд. Москва: Высш. шк., 2000. 368 с.

21. Кондрашова Л. В., Пермяков О. В., Зеленкова Н. І., Лаврешина Г. Ю. Педагогіка у запитаннях та відповідях: навчальний посібник. Кривий Ріг: КДПУ, 2003. 234 с.

22. Уолтер Крейн. Линия и Форма в дизайне и иллюстрации. / Line and Form by Walter Crane. London: George Bill and sons, 1900. 282 с; с илл.

23. Джон Раскин Лекции об искусстве Москва: БСГ-ПРЕСС, 2006. 319 с

24. Дмитриева Н.О. Пикассо. Москва: Наука 1971. 240 с.

References

1. Beschetnov N.P. (2008). Black and white graphics: textbook. manual for university students Moscow: Humanities. ed. center VLADOS [in Russian].
2. Zhirnov A.D., Pilate O.S. (1994.). Sketches and sketches: methodical recommendations for the organization of independent work of students in the course."Figure", Lviv: DLTU [in Ukrainian].
3. Zhirnov A. D., Pilate O.C. (1994) .The value of the subject world in the genesis of project graphics: a lecture. Lviv: UDLTU [in Ukrainian].
4. Zhirnov AD (2001, 2004). Landscape graphics: albums № 1-4. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
5. Ermolaev A.P. (2005). Fundamentals of plastic culture of the architect-designer: textbook. allowance. Moscow: Architecture [in Russian].
6. Laptev A. M. (1962). Pen drawing / AM Laptev. Laptev. Moscow: Publishing House of the Academy of Arts of the USSR [in Russian].
7. Logvinenko G. M. (2006). Decorative composition: textbook. allowance for university students. Moscow: VLADOS [in Russian].
8. Picasso. (2007). Masterpieces of graphics. Moscow: Eksmo [in Russian].
9. Hogarth W. (.1987). Beauty Analysis. Leningrad: Art [in Russian].

10. .Practical classes on the course "Landscape Design" (1983) / comp. J.M. Taras. - Chisinau: KPI them. S. Lazo[in Moldova]

11. Troshkina O. A. (2006) Descriptive geometry and landscape graphics: practical classes and guidelines. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

12. Biletsky P. O. (1973.) The language of fine arts. Kyiv: Radyans'ka shkola [in Ukrainian].

13. Weimarn B. V. Kolpinsky Yu. D. (1960). General history of art: Vol.1. Moscow: Art [in Russian].

14. Vlasov V. G. (2008). New encyclopedic dictionary of fine arts: 10 volumes. St. Petersburg: Alphabet-Classics, Vol. 9. [in Russian].

15. Volkova N. P. (2003). Pedagogy: Textbook. Kyiv: Academy [in Ukrainian].

16. General history of art (1956-1966). Moscow: Art [in Russian].

17. Glinskaya I. P. (1981). Fine arts: Teaching methods: textbook. Kyiv: Radyans'ka shkola [in Ukrainian].

18. Gnedich P. L. (2001). History of Arts. Moscow: Eksmo. [in Russian].

19. Gombrich E. (1998). History of Art / Ernst Gombrich. Moscow: LLC "Publishing House ACT" [in Russian].

20. Ilyina T. V. (2000). History of Arts. Western European art.3rd ed. Moscow: Vysh. school [in Russian].

21. Kondrashova L. V., Permyakov O.V., Zelenkova N.I., Lavreshina G. Yu. (2003). Pedagogy in questions and answers: textbook. Kryvyi Rih: KDPU[in Ukrainian].

22. Walter Crane (1900). Line and Shape in Design and Illustration. / Line and Form by Walter Crane. London: George Bill and sons, [in England].

23. John Ruskin (2006). Lectures on the Art of Moscow: BSG-PRESS, [in Russian].

24. Dmitrieva NO (1971). Picasso. Moscow. Science. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 09.08.2020

Отримано після доопрацювання 19.10.2020

Прийнято до друку 23.10.2020

УДК 27-47. 37.01. 741.9 ("17/18")

Цитування:

Веремеєнко Т. Р. Київська школа сакрального малярства другої половини XVIII – початку XIX століття: феномен лаврських «кужбушків» *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С 170-174

Веремеєнко Тарас Ростиславович, аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
<https://orcid.org/0000-0002-6753-9583>
tarasal76@gmail.com

VeremeienkoT. (2020). The Kyiv School of Sacred Painting of the Mid to Late XVIIIth to Early XIXth Century: A Phenomenon of the Kyiv-Lavra «Kuzhbushky». *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 170-174 [in Ukrainian].

КИЇВСЬКА ШКОЛА САКРАЛЬНОГО МАЛЯРСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ : ФЕНОМЕН ЛАВРСЬКИХ «КУЖБУШКІВ»

Мета статті – дослідити історію діяльності Київської школи сакрального малярства у другій половині XVIII – початку XIX ст.; охарактеризувати умови навчання учнів у цій установі. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні принципу історизму та об'єктивності, історико-порівняльного методу, які, своєю чергою, дають змогу дослідити історію ікономалярні Києво-Печерської лаври та умови навчання учнів. **Наукова новизна роботи.** Введено у науковий обіг ряд архівних документів та малюнків, які до цього недостатньо використовувалися в наукових працях. Показано іконну малярню як інститут навчання ікономалярства. Охарактеризовано умови навчання: термін перебування в майстерні, соціальний склад учнів, втечі учнів з Лаври, ставлення до них з боку монахів, доброчинність стосовно сиріт тощо. **Висновки.** Київська школа сакрального малярства мала високий розвиток ікономалярства, тому до неї з'їжджалися навчатися усі охочі люди та духовні особи з інших церков, адже навчатися у Києво-Лаврській ікономалярні могла будь-яка талановита людина. Соціальний стан не мав значення. Кожен учень отримував свідоцтво про прийняття та звільнення з ікономалярні. Як правило, термін навчання займав 5–7 років. Інколи учнів звільняли через відсутність бажання навчатися або хисту. Кожен учень навчався в келіях разом з вчителем. Якщо керівник або вчитель малярні помирав раніше зазначеного терміну навчання учня, то той отримував відшкодування від Лаври. Кількісний склад учнів та підмайстрів був несталий. Після закінчення навчання учень особисто визначав своє майбутнє.

Ключові слова: мистецтво, ікономалярня, іконопис, Києво-Печерська лавра, учні.

Veremeienko Taras, Ph.D. candidate at the NASU M. Ryl'skyi IASFE

The Kyiv School of Sacred Painting of the Mid to Late XVIIIth to Early XIXth Century: A Phenomenon of the Kyiv-Lavra «Kuzhbushky»

The purpose of the article is to study the activities of the Kyiv-Lavra of the Caves icon-painting workshop in the mid to late XVIIIth to the early XIXth century. The author describes the conditions of studying at the workshop: the period of stay there, the social composition of students. The research **methodology** is based on using the principles of historicism and objectivity, as well as the historical-comparative method, it helps to explore the history of the Kyiv Lavra workshop and the conditions of students. **Scientific novelty.** The author introduces into science a number of archival documents and drawings, which were previously insufficiently used in scientific works. An icon-painting workshop is shown as an institute for teaching icon painting. The conditions of studying are characterized: the period of stay at the workshop, social composition of students, escapes of students from the Kyiv-Lavra, an attitude of monks towards them, a charity for orphans, etc. **Conclusions.** So, the submitted findings demonstrate that the Kyiv school of sacred painting had a high-level icon-painting development, and for that reason, all lovers of the profession, as well as clergy from other churches came to study there. After all, any gifted person could study at the Kyiv-Lavra icon-painting workshop. Anyway, social status did not matter. Each student received a certificate of admission and dismissal from the icon-painting workshop. As a rule, the term of study was 5 to 7 years. Sometimes, students were fired for a lack of desire to learn or skill. Each student studied in the cells with a teacher. If a chief or a teacher of the icon-painting workshop died before a student's specified period of study, the latter received compensation from the Kyiv-Lavra. The number of students and apprentices was unsteady. After being graduated, a student personally determined is own future. Therefore, this issue is very important, has various theoretical and practical prospects, and needs further research in future studies.

Key words: art, icon-painting workshop, Kyiv-Lavra of the Caves, students.

Актуальність теми дослідження. Київська школа сакрального малярства Києво-Печерської лаври має багату та цікаву історію, але на жаль в нинішній час досі чимало аспектів її діяльності залишалося поза увагою науковців, зокрема і діяльність ікономалярні, яка активно діяла ще з Середньовіччя (XI-XIII ст.), а її розквіт припадає на XVIII-XIX століття. Тому завдяки дослідженню даної тематики надає змогу зрозуміти унікальність Київської школи сакрального малярства, як центр високої художньої культури, де навчали велику кількість людей.

Аналіз досліджень і публікацій. Означену тематику досліджували Михайло Істомін, Федір Уманцев, Павло Жолтовський, Дмитро Степовик, Тетяна Кара-Васильєва [1-8].

Михайло Істомін був першим дослідником Лаврської ікономалярні та «кужбушків». Проаналізувавши Лаврські малюнки, вчений дійшов висновку, що в малюнках помітний вплив західного мистецтва. У той же час, вчений наголошує, що малярня мала свій самобутній шлях розвитку [4, 75]. Крім опублікованих малюнків, автор називає авторів та учнів цих малюнків. Розглядав твори ікономалярської студії Уманцев. Вчений підтримує твердження Істоміна щодо того, що розвиток ікономалярської науки в Лаврі пов'язаний з протидією католицизму [7, 71]. Федір Уманцев проаналізував історію як малярні, так й розписів Троїцької церкви. Окрему увагу приділив учням та мистцям Київської школи ікономалярства. Ще одна праця Уманцева присвячена короткому огляду архівних справ, де можна зустріти деякі згадки про ікономалярів, художників, меценатів Лаври [8]. Вагомий внесок у дослідження історії Лаврської ікономалярні зробив П. Жолтовський, який проаналізував історію малярні й опублікував величезний масив учнівських малюнків, до яких зробив невеличкий опис [1]. Ще одним цікавим дослідженням є монографія Дмитра Степовика, яка присвячена історії Києво-Печерської лаври. Автор вважає, що саме XVII і XVIII століття для Києво-Печерської лаври було «золотим віком». Також ученим було досліджено розписи Успенського собору, Троїцької надбрамної церкви й Лаврських рисунків та роль ікономалярів [6]. Також дослідженням ікономалярні займалась Тетяна Кара-Васильєва. Авторка присвятила праці вивченню тісної співпраці Лаврських ікономалярів з Флорівським монастирем, зокрема у сфері

гаптування, яке у XVIII ст. досягнуло свого найвищого розвитку. Також було проаналізовано та опубліковано чималу кількість Лаврських малюнків, частина з яких була втілена у життя майстрами [5].

Мета статті – дослідити історію діяльності Київської школи сакрального малярства у другій половині XVIII – початку XIX ст. охарактеризувати умови навчання учнів у даній установі.

Виклад основного матеріалу. Впродовж XVIII ст. існувала Києво-Лаврська церковно-мистецька школа, в якій творили свої шедеври різні мистці. Керівниками або «начальниками» (так їх іменували в документах) були такі особи: Іван, Феокіст Павловський, Олімпій, Роман, Ігнат, Пахомій, Володимир, Захарій. Усі вони внесли вагомий внесок в українське мистецтво. До 1763 р. існувало келійне навчання ікономалярської науки, але вже в травні 1763 р. у Лаврі було вирішено частко скасувати та реорганізувати це. Зокрема, з цього часу для монастирської роботи відбиралися 10 молодиків та 20 учнів, які отримували харчі. Після цього ікономалярня стала більше схожою на «училище», де малярня сприймалась як єдине ціле [17, арк. 12]. Хоча документи свідчать протилежне, що впродовж XVIII століття кількість підмайстрів та учнів не була сталою. В малярні існував поділ ченців-малярів на 2 категорії – «молодики» та «виростки» [1, 5]. «Молодики» – це підмайстри та послушники, інколи учні. «Виростки» – це повноцінні учні, які не приймали чернечий постриг. Наприклад, коли помер колишній керівник ікономалярні Олімпій, то «виросток» навіть після свого звільнення з посади ще довгий час навчав учнів. Достеменно відомо про деяких з них – Яків Гарасимов, Трохим Козаленко Василь Федорович Подихало, Іван [21, арк. 5-18]. На жаль, соціальний склад учнів невідомий. Крім того, можна припустити, що були й інші ікономалярі, до яких приходили навчатися молоді люди.

Для Києво-Печерської Лаври на навчання до ікономалярні могла бути зарахована будь-яка особа, яка мала бажання. Для Лаври не мав значення її соціальний статус. Коли Павло Радієвич та Гаврило Іваницько їхали з Києво-Печерської лаври додому до Речі Посполитої в червні 1768 р., то вони були затримані прикордонною поліцією, яка через деякий час дізналася у керівника малярні монаха Володимира про цих людей. З документу ми дізнаємося, що Павло надав підтверджуючі

документи й він згодом був прийнятий на навчання до малярні, а його товариш Гаврило не мав, за це він не був прийнятий, але був зобов'язаний просити цей дозвіл в Києві, але він там теж його не отримав й тому, вони разом поїхали додому [18, арк. 2-3]. Однак, за свідомством Володимира, Павло повинен був ще відучитися.

Ще один подібний приклад може відомий за лютий 1783 р. Іноземний громадянин з Пінського повіту Степан Якимович після нетривалого навчання збирався повернутися додому. Основна причина звільнення – нестаранне ставлення до навчання, за що його й звільнили через деякий час. Тільки після того, як прикордонна поліція дізналася у наглядча ікономалярні, що Степан не вчинив будь-які протизаконні дії, тільки після того його відпустили [19, арк. 1-4]. Інколи до Києво-Лаврської церковно-мистецької школи приїжджали навчатися духовні особи. Наприклад, у листопаді 1775 р. до ікономалярні прибув з Могилева єромонах Йосип. Він мав наказ зі своєї єпархії навчитися в Лаврі ікономалярській науці. Своєю чергою, Лавра зобов'язалася навчити Йосипа, але за умови, що за ним буде наглядати керівник ікономалярні єромонах Захарій. До того ж, Йосип мав отримувати таку саму порцію харчів, що й єромонахи [19, арк. 1-6].

Як правило, після закінчення навчання кожен учень сам обирав подальший шлях свого майбутнього. Це могло бути пов'язано як з Лаврою, так й з іншими сферами життя, яке обере людина. Одним з таких прикладів може слугувати документ, у якому розповідається про учня Константина Ігнат'єва, котрий, будучи польським шляхтичем, навчався в малярні з 1753-го по 1762 рік. За цей час він навчався у Олімпія до 1760 р. Після цього він навчався у наступного керівника малярні Пахомія за «молодика» (підмайстра – *Т.В.*) в келії, де жив та працював Пахомій. За добру працю він отримав винагороду. Після отриманого досвіду в Лаврі він вирішив розпочати роботу в Москві, де працював над реставрацією різних іконостасів [15, арк. 1-3].

Одним із напрямів доброчинності з боку Лаври було вчити та залучати до церковної справи дітей-сиріт. Наприклад, у липні 1778 р. в Лаврі було зібрано близько 40 дітей-сиріт, які походили з різних сіл, що належали Лаврі. Лаврою було вирішено більшу частину сиріт відправити до типографії, а інших економонах Віталій повинен був розподілити на

власний розсуд [16, арк. 38]. Але частина цих дітей згодом втікла з Лаври.

В ікономалярні існували випадки несправедливого відношення до учнів з боку «начальника» майстерні. Одним з таких прикладів може слугувати історія колишнього учня, який після Лаври навчався в Київській академії, звали його Федір Пасиєвич. Взимку 1763 р. він написав листа до архімандрита Зосима, у якому скаржився на керівника малярні монаха Романа, який з самого початку не дав Федору свідомства про навчання, потім лаяв його, бив та в кінцевому рахунку просто пограбував. З Романом спілкувалися мати, батько та близькі родичі Федора, щоб той повернув речі, але той не повернув їх. Коли вже Федір навчався в академії й вирішив особисто повернути власні речі, то Роман не віддав їх йому й сказав, що усіх людей, які сповідують «латинську віру», буде обкрадати й надалі [16, арк. 1-2 зв.].

У липні 1806 р. керівник Лаврської ікономалярської майстерні єромонах Захарія написав рапорт до Духовного собору з приводу крадіжки з власної скрині. Першого разу, коли його пограбували злодії, Захарія тяжко хворів. У нього було вкрадено 14 голандських черв'яків. Пізніше, на Всеночній, у нього поцупили ще 33 голандських черв'яків та 10 старих срібних рублів та нових 3, крім цього, вкрадено 6 лляних сорочок та одну вовняну і 8 залізних тарілок, але один з крадіїв залишив солдатську шапку [14, арк. 1]. По цьому доказу Захарія швидко знайшов крадіїв. Ними виявилися учнями ікономалярні – Стефан Іваницький, Федір Загребя, Олексій Ланизинко. У Стефана було знайдено срібний годинник, а у Олексія викрадені гроші, але інші речі, такі, як сорочки та тарілки, не було знайдено, за їх словами, ці речі були використані виключно для малярських потреб. Згодом їх закували в кайдани, але вони втекли. Зрештою майже всі речі були повернуті.

Коли в березні 1763 р. помер Олімпій, то кожен учень ікономалярні, який навчався у нього, писав «доношение» до архімандрита Зосима, щоб Лавра повернула гроші, а саме 20 руб., за кожен навчальний рік, який він повинен був навчити ікономалярському мистецтву [18, арк. 6 зв.]. Але, крім того, з цих листів ми дізнаємося, що учні малярні отримували грошову оплату від Олімпія. Скоріше за все, це була ініціатива суто керівника малярні Олімпія.

Окрім архівних матеріалів, які знайомлять нас з випадками втечі учнів з малярні та з внутрішнім навчальним процесом в малярні, подібні свідчення ми дізнаємося з альбомів малюнків [9-13]. Наприклад, в 1746 р. на

малюнку був написаний текст, у якому розповідається про Івана Лема, який постійно сперечався з вчителем й в кінцевому рахунку Олімпій вигнав його з малярні [13, арк. 31]. На наступному аркуші намальоване зображення архангела Михаїла, яке виконав Іван [13, арк. 31 зв.]. Можливо, такий текст був написаний з виховною метою для учнів. 22 червня 1758 р. інший учень, автор малюнків – Островерхні забрав свої малюнки, речі й рано в п'ятницю втік [9, арк. 43-44зв.]. В наступному альбомі іншим почерком написаний текст, який розповідає про те, що Семен та Мацко втекли з малярні [10, арк. 1]. У наступному «куншті» вчитель, який навчав Мацка написав про цього учня, що той втік з малярні й збрехав про свою подорож. Він забрав свої речі без відома вчителя, хоча мав ще навчатися 1 рік [11, арк. 42].

Наукова новизна. У статті було проведено комплексне дослідження історії діяльності Київської школи сакрального малярства другої половини XVIII – початку XIX століття. Охарактеризовано та показано умови навчання учнів, їх імена, термін перебування, відносини у колективі тощо. Введено у науковий обіг нові, досі не опубліковані документи та малюнки.

Висновки. Отже, підводячи підсумки, ми можемо стверджувати, Києво-Лаврська церковно-мистецька школа готувала майстрів високого ґатунку. Кількісний штат, якої був невнормованим та постійно змінювався. Навчатися в малярні могла будь-яка талановита людина. Соціальний стан та походження учнів не мав значення для Лаври. До ікономалярської майстерні приїжджали вчитися молоді люди, як з Лівобережної України, яка була під контролем Російської імперії, так й Правобережної, яка була тоді під управлінням Речі Посполитої, або навіть з Білорусі. Інколи до Лаври приїздили навчатися ікономалярству духовні особи з інших регіонів імперії. Це в котрий раз свідчить про високий розвиток ікономалярського мистецтва в Лаврі. В більшості випадків, учні навчалися 5-7 років. До та після навчання, вони отримували свідоцтво про закінчення або проходження навчання в ікономалярському «училищі». Учня могли звільнити по багатьом причинам, але в більшості людину звільняли через те, що він не мав таланту або просто бажання вчитися. Тому інколи, в архівних джерелах ми зустрічаємо втечі з Лаври. Якщо вчитель помирав раніше терміну навчання учня, то учні мали право просити у Лаври відшкодування за це. Але завдяки вчителям, майстрам та учням, ми можемо чітко сказати, що всі вони доклали

чимало зусиль для того, щоб ікономалярське мистецтво не загубилося в часі, а переходило з покоління в покоління і збереглося для нащадків.

Література

1. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні : Альбом-каталог. Київ : Наукова думка, 1982. С. 283.
2. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. *Искусство и художественная промышленность*. 1901. № 10. С. 291-310.
3. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. *Искусство и художественная промышленность*. 1901. № 11. С. 311-318.
4. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре *Чтения в Историческом Обществе Нестора Летописца*. 1895. Кн. 9. С. 66-75.
5. Кара-Васильсва Т. В. Роль Києво-Лаврської ікономалярні в розвитку ґапування Флорівського монастиря XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2019. № 2. С. 56-66.
6. Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври. A history of the Kyiv Caves Monastery. [монографія]. Вид. від. Укр. Православ. Церкви Київ. Патріархату. Київ. 2001. С. 554.
7. Уманцев Ф. Матеріали до словника вітчизняних мистців, ремісників, керівників художніх робіт та меценатів XVIII – початку XX ст. (за документами архіву Києво-Печерської лаври). *Студії мистецтвознавчі*. К. ІМФЕ НАН України, 2008. № 1(21). С. 102-129.
8. Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква. К: Мистецтво. 1970. С. 210.
9. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 229, спр. 15. 43 арк.
10. ІР НБУВ. Ф. 229,спр. 16. 48 арк.
11. ІР НБУВ, Ф. 229, спр. 17. 68 арк.
12. ІР НБУВ, Ф. 229, спр. 30. 96 арк.
13. ІР НБУВ, Ф. 229, спр. 48. 62 арк.
14. Центральний державний історичний архів України, м. Київ (далі ЦДІАК України). Ф.128, оп. 1 заг. спр. 254.
15. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 заг. спр. 384.
16. ЦДІАК України. 128, оп. 1 заг. спр. 515.
17. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 3 заг. спр. 40.
18. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 загальночернеч. спр. 1104.
19. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 загальночернеч. спр. 1545.
20. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 малов. спр. 127.
21. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 малов. спр. 229.
22. ЦДІАК України. Ф.128, оп. 1 малов. спр. 403.

References

1. Zholtoivskyi P. (1982). Drawings of the Kyiv-Lavra of the Caves' Icon-Painting Workshop. An Album-Catalogue. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
2. Istomin M. (1901). Teaching Painting at the Kyiv-Lavra of the Caves in the XVIIIth Century. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'*, 10, 291-310 [in Russian].
3. Istomin M. (1901). Teaching Painting at the Kyiv-Lavra of the Caves in the XVIIIth Century. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'*, 11, 311-318 [in Russian].
4. Istomin M. (1895). On the History of Painting at the Kyiv-Lavra of the Caves. *Chteniya v Istoricheskom Obshchestve Nestora Letopistsa*, 9, 66-75 [in Russian].
5. Kara-Vasyl'yeva T. V. (2019). The role of the Kyiv-Lavra economy in the development of quilting Florovsky monastery of the eighteenth century. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*, 2, 56-66 [in Ukrainian].
6. Stepovyk D.V. (2001). A history of the Kyiv Caves Monastery. A Monograph. Kyiv: Vyd. vid. Ukr. Pravoslav. Tserkvy Kyiv. Patriarkhatu, [in Ukrainian].
7. Umantsev F. (2008). Some Materials for a Dictionary of Ukrainian Artists, Handicraftsmen, Managers of Art Works, and Art Patrons in the XVIIIth to Early XXth Centuries (Based on Archival Documents of the Kyiv-Lavra of the Caves). *Studiyi mystetstvoznavchi, K : IMFE NAN Ukrayiny* 1, 102-129 [in Ukrainian].
8. Umantsev F. (1970). The Gate Church of the Trinity (Lavra of the Caves). Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
9. Vernadskyi National Library of Ukraine's Institute of Manuscripts (thereafter - VNLU IM): f. 229, dossier 15, 40 sheets.
10. VNLU IM: f. 229, dossier. 16, 48 sheets.
11. VNLU IM: f. 229, dossier. 17, 68 sheets.
12. VNLU IM: f. 229, dossier. 30, 96 sheets.
13. VNLU IM: f. 229, dossier. 48, 62 sheets.
14. Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv (thereafter - CSHAUK): CSHAUK : f. 128, inv. 1, dossier 254.
15. CSHAUK : f. 128, inv. 1, dossier 384.
16. CSHAUK : f. 128, inv. 1, dossier 515.
17. CSHAUK : f. 128, inv. 3, dossier 40.
18. CSHAUK : f. 128, inv. 1, general monastic dossier 1104.
19. CSHAUK : f. 128, inv. 1, general monastic dossier 1545.
20. CSHAUK : f. 128, inv. 1, unimportant dossier 127.
21. CSHAUK : f. 128, inv. 1, unimportant dossier 229.
22. CSHAUK : f. 128, inv. 1, unimportant dossier 403.

Стаття надійшла до редакції 12.08.2020

Отримано після доопрацювання 22.10.2020

Прийнято до друку 28.10.2020

УДК 7.738.82

Цитування:

Скоромна А. К. Художні особливості керамопластики вхідних груп житлових будинків північно-броварського масиву м. Києва. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 175-180.

*Скоромна Алеся Костянтинівна,
аспірантка кафедри теорії та історії
мистецтва Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0001-8961-4524>
dolzhenko2012@gmail.com*

Skoromna A. (2020). Art features of ceramoplastics of entrance groups of residential buildings of the Pivnichno-Brovarsky area of the Kyiv city, ceramists N. Fedorova, G. Sharay. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 175-180 [in Ukrainian].

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КЕРАМОПЛАСТИКИ ВХІДНИХ ГРУП ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ ПІВНІЧНО-БРОВАРСЬКОГО МАСИВУ М. КИЄВА

Мета дослідження. У статті проаналізовано художні особливості керамічного оформлення окремих частин вхідних груп багатопверхових будинків в експериментальній забудові Лівого берега Києва 1970-1975-го рр. на прикладі вул. А. Солов'яненка (колишня О. Бойченка), 4, 6, 16 на Північно-Броварському масиві. **Методологія дослідження.** Комплексний підхід дослідження теми передбачив поєднання наступних наукових методів: аналітичного – для вивчення стану дослідження; системного – для опрацювання обраних пам'яток, архівних та літературних джерел; порівняльно-типологічного – для опису керамопластики та поділу її на групи; порівняльного аналізу – для атрибуції цих творів та віднайдення аналогій, визначення авторства та датування; мистецтвознавчого аналізу – для висвітлення художньо-стильових прикмет та окреслення певних стилістичних особливостей творів. **Наукова новизна.** Автором вперше введено до наукового обігу невелику групу творів екстер'єрної архітектурної кераміки київської Експериментальної майстерні, на чолі якої стояла Ніна Федорова. **Висновки.** Декор трьох будинків різниться за технікою і колоритом: поліхромний розпис і монохромний барельєф. Художньо-стилістичний та порівняльно-типологічний аналіз керамічних плиток, архівні та літературні джерела дозволили визначити авторство художників Н. Федорової та Г. Шарай. Поліхромна розписна керамопластика в оздобленні двох перших будинків (Н. Федорова) – це новаторське поєднання полив та збірчастих емалей, відмова від колористичної поліфонії та графічно-декоративна прокресленість деталей. Фіто- та орнітоморфні мотиви у композиціях подекуди поєднано з абстрактними формами, зокрема крапками, колами, кривульками, спіралями тощо. Дрібно і крупнофігурні композиції – це своєрідна стилізація під українське народне мистецтво, відродження традицій якого було творчим кредо майстерні. Окрім того, в окремих образах виявлено вплив іконографії та стилістики середньовічного мистецтва Ірану. Варіантна монохромна барельєфна керамопластика, що використана в декорі третього будинку (Г. Шарай), має контурне світлотіньове моделювання. У побудові орнаментальних композицій вхідних груп використано модульну сітку. Криволінійні спіралеподібні мотиви знаходять аналогії у творах мистецтва доби бронзи та сарматського часу, з археологічних розкопок на теренах України; квітковий орнамент має окремі запозичення з середньовічного різьблення по каменю в архітектурі Грузії.

Ключові слова: Україна, XX століття, екстер'єрна керамопластика, плитка, розпис, полива, емаль, орнамент, Н. Федорова, Г. Шарай.

Skoromna Alesia, Ph.D. student of the Department of Theory and History of Arts National Academy of Fine Arts and Architecture

Art features of ceramoplastics of entrance groups of residential buildings of the Pivnichno-Brovarsky area of the Kyiv city, ceramists N. Fedorova, G. Sharay

The purpose of the article. The article analyses the artistic features of the ceramic designs of the individual parts of the entrance of the groups of the multi-stories buildings, in the experimental buildings of the left bank of Kyiv in 1970-1975. For example, the street A. Solovyanenko (former str. O. Boychenko), 4, 6, 16 on the Pivnichno-Brovarsky area. **Methodology.** The complex approach of the researchers on the theme provided a combination of the following scientific methods: analytical – for studying of a condition of research; system – for the study of selected monuments, archival and literary sources; comparative-typological – to describe ceramoplastics and divide it into groups; comparative analysis – to attribute these works and find analogies, determine authorship and dating; art analysis – to highlight the artistic and stylistic features and outline certain stylistic features of the works. **Scientific novelty.** The author for the first time introduced into scientific circulation a small group of works of exterior architectural ceramics of the Kyiv Experimental Workshop, headed by Nina Fedorova. **Conclusions.** The decors of the three houses differ in techniques and colors: polychrome painting and monochrome bas-relief. The artistic, stylistic and

comparative typological analysis of the ceramic tiles, the archival and literary sources allowed to determine the authorship of artistic works N. Fedorova and A. Sharay. The polychrome paints ceramoplastics used in the decoration of the first two houses are innovative combinations of glazes and prefabricated enamel of N. Fedorova, while the rejection of polyphony color and graphic decorativeness underlined the details. The phyto and ornithomorphic motifs in the compositions were sometimes combined with abstract forms, in particular dots, circles, curves, spirals, etc. Small and large figure compositions were a kind of stylization of Ukrainian Folk Arts, the revival of the traditions of which were the creative credos of the workshops. In addition, the influence of iconography and stylistics of medieval Iranian arts were revealed in some images. The variant monochrome bas-relief ceramoplastics used in the decorations of the third house has not a contoured chiaroscuro modeling of A. Sharay. A modular grid was used in the construction of the ornamental compositions of the groups' inputs. Curvilinear spiral motifs find analogies in works of art of the Bronze Ages and Sarmatian times, from archaeological excavations in Ukraine; floral ornament – has some borrowings from medieval stone carvings in the architecture of Georgia.

Key words: Ukraine, XX century, exterior ceramoplastic, tiles, painting, glaze, enamel, ornament, N. Fedorova, G. Sharay.

Актуальність теми дослідження. Архітектурна керамопластика – один із поширених видів декоративного мистецтва, націлений на винайдення нових засобів вираження, на інноваційні тенденції з історичним підґрунтям, поєднання сучасного та традиційного. Різновекторність застосування керамічних матеріалів та організація архітектурного простору з врахуванням масштабу, ритму, кольору, полі- та монохромії, пропорцій, світло-тіньового моделювання форми є одними з найголовніших факторів, що впливають на сприйняття архітектури глядачем. Витвори художників Експериментальної майстерні художньої кераміки (1945-1985) все ще можна бачити в інтер'єрах та екстер'єрах багатьох будівель Києва та України, певна частина з них досі не досліджена. Тому актуальність теми зумовлена вивченням творчого доробку керамістів, а саме екстер'єрної керамопластики в архітектурі вхідних груп житлових будинків, адже цей декор не тільки поступово нищиться, але й потребує комплексного мистецтвознавчого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Застосування керамопластики Експериментальною майстернею художньої кераміки в міській житловій забудові, зокрема на вхідних групах, побіжно згадано в праці З. Чегусової, яка підкреслює, що великий внесок у розвиток розпису облицзовальної плитки глазурями та емалями для житлових споруд внесли художники майстерні Г. Шарай та Л. Мешкова, які для входів житлових будинків серії 96 запропонували не глянцеvu, а матову модульну рельєфну плитку [11, 26]. Мистецтвознавиця Н. Крутенко зауважує, що колективом майстерні, вперше запропоновано, розроблено і впроваджено у будівництво нові види облицзовальних та декоративно-художніх елементів для зовнішнього оформлення будинків – модульні, варіантні, безшовні плитки, мозаїчні вставки з брекчії (бита керамічна кольорова плитка [4, 13]. Також заслуговують на увагу праці П. Мусієнка [7, 14-

25], К. Митрофанова [6, 20-23, 82-86], В. Лебедевої [5, 16-17] і В. Щербака [13, 136-146], в яких міститься побіжний аналіз основних тенденції використання художньої кераміки в житловій забудові та пошуки художньої виразності архітектури із застосуванням облицзовальної майоліки, мозаїки, керамічних панно з битої кераміки та рельєфів на житлових будинках Києва, Донецька, Одеси, Чернігівської області тощо. Оформлення вхідних груп київських будинків, у тому числі по вул. А. Солов'яненка, досі не привернуло увагу жодного науковця, проте деяку інформацію знайдено в документах Н. Федорової у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України [14].

Мета статті. У статті проаналізовано художні особливості керамічного оформлення окремих частин вхідних груп багатопверхових будинків в експериментальній забудові Києва 1970-1975 рр. на прикладі вул. А. Солов'яненка (кол. О. Бойченка), 4, 6, 16 на Північно-Броварському масиві.

Виклад основного матеріалу. У 1960-1980 рр. в Києві набуває активного розвитку громадське та житлове будівництво. Візитівкою міста стає синтез архітектурних ансамблів з елементами керамопластики, яка збагачувала художньо-естетичний вигляд типових споруд і підкреслювала їх національну та народну виразність. При забудові Північно-Броварського масиву (1965-1980 рр.) проекти розробляли архітектори С. Вайнштейн, М. Гречина, О. Заваров, І. Мезенцев та інші. Керуючись експериментальним характером масиву, для оформлення громадських закладів широко використано мозаїчні панно (Ф. Тетянич, 1967 р.; Г. Довженко, 1971 р.; М. Стороженко, 1975 р.). Фасади та вхідні групи типових житлових споруд оздоблено кольоровою полив'яною плиткою, керамічною мозаїкою, варіантною плиткою (Н. Федорова, Г. Шарай, 1970-1975 рр.). Цей вид декору застосовували для виокремлення частини

фасаду та надання характерних індивідуальних відмінностей серед сусідніх панельних будинків.

Нашу увагу привернуло оформлення трьох багатоповерхових будинків по вул. А. Солов'яненка¹, що спроектовані Українським зональним науково-дослідним і проєктним інститутом по цивільному будівництву у 1970-1975 рр. В декорі окремих елементів вхідних груп художниками використано різні технічні й колористичні прийоми, які умовно можна розділити на дві групи: поліхромний розпис та монохромний барельєф (Рис. 1).

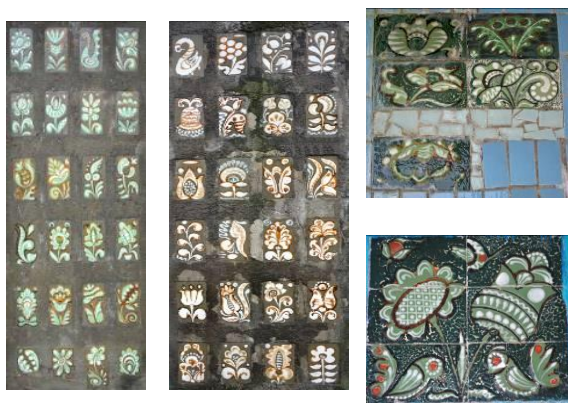


Рис. 1. Поліхромна та монохромна керамопластика (вул. А. Солов'яненка, 16, 6, 4).



Поліхромний розпис застосовано в оздобленні двох будинків. По вул. А. Солов'яненка, 16

(1970 р.) бачимо шість центральних стін вхідної групи кожного санітарного приміщення заднього фасаду, що прикрашено розписними полив'яними керамічними плитками, вмонтованими у цементне покриття. Їх декор побудовано за однаковим принципом: 24 плитки (25,5х14,5 см кожна), розташовані по 4 у 6-ти горизонтальних рядах, що утворюють вузькі вертикальні панно 218х80 см. Кожну плитку прикрашено стилізованими польовими квітками на високих стеблах з листочками, ку щиками, виногра дним гроном чи птахами. Характерне однако ве вертикальне розташування плиток та збіль шених рослин, які максимально заповнюють композиційне поле. Плитки на стінах різ няться колірною гамою: світло-зеленою, біло-вохристою на оливковому тлі (табл. 1,1), світло-блакитною з рельєфним синім фоном, що добре читаються на сірому цементному тлі. Серед стилізованих квіток бачимо кульбабу, дзвоник, барвінок, мак, ромашку, що оточені облямовуючими пелюстками. Всі мотиви спрощено декоровані

абстрагованими елементами: білими крапками, колами, кривульками, спіралями. Контурні лінії рунатного і чорного кольору, виокремлюють рослини, що дозволяє зорово сприймати малюнок чітким, лінійно-прокресленим. Подекуди тло плиток, ніби зникає. Рельєфна поверхня плиток добре узгоджена з шорстким цементом, а полиски світла окреслюють контури плиток і, поглинаючи світло властивості загального тла стіни.

Дві стіни виділяються плитками зі стилізованими птахами у профіль. Невимушений «павич», відомий ще з часів античності та експресивний «лебідь», з сильно підкрученою вперед шиєю, для кращої організації простору.

Привертає увагу колір на гама шостої стіни. Чотири верхні ряди плиток – світло-зелені, а два нижні з зеленими квітками на насиченому вишневому фоні, чітко обрамлені темно-брунатною лінією, у деяких відсутні всередині орнаментальні елементи, тому вони метричні (рис. 2).



Рис. 2. Н. Федорова. Розписні плитки. 1970. Шамот, поливи, емалі. 218х80. Київ, вул. А. Солов'яненка, 16

Таким чином, художньою особливістю керамопластики цього будинку є використання природних квіткових мотивів, поєднаних із декоративно-графічним трактуванням та стилізацією абстрагованими формами, які органічно вписано у загальний екстер'єр. Використання рослинної орнаментики характерне для орнаментального мистецтва України-Руси XVII-XVIII ст. Квіткові елементи на керамічних плитках аналогічні до зображень на плащаниці (1655 р.), фрагментах підризників та пеленах XVIII ст. [3, 54-55, 100, 103, 106-107].

В аналогічній техніці, але за іншим принципом, оформлено будинок на вул. А. Солов'яненка, 4 (1971 р.). Збірні плитки прикрашають лише верхню ліву сторону стіни вхідної групи та мають відмінності в семантиці. Колір на гама, що витримана у світло-, темно-зелених, брунатних і білих тонах, у всіх подібна. Проте, це невеличкі (50х40 см) панно, що зібрано з плиток 25х14,5 см. Композиції крупнофігурні з

Зображенням: «курки», «півня», «квітів», «риби», «Древа життя». Декор плиток відповідає творчому кредо майстерні, що прагнула до збереження і розвитку традицій народного мистецтва. Наприклад, це – стилізована ритмічно-масивна «курка» у профіль, із сильно закрученою шиєю та елементами імітованого пір'я, згрупованими потрійними білими цяточками на тулубі, помаранчевим оком та гребінцем (рис. 2). Птахи відіграють важливу роль у релігійному та фольклорному мистецтві різних народів. Зображення «курки» та «півня» ще за часів давніх слов'ян вважалися первісниками сонця, це також розповсюджений елемент в українському народному мистецтві. Аналогічний прийом стилізованого птаха з закрученою шиєю зображено на іранській мисці XI ст. з колекції Метрополітен музею [20].



Рис. 3. Н. Федорова. Розписні збірні плитки. 1971. Шамот, поливи, емалі. 50,5х44,5. Київ, вул. А. Солов'яненка, 4

Цікавий варіант оформлення декоративної композиції «Дві гілки з квітами і пташками», яка нагадує мотив «Древа життя». Цей символ використовували в народних рушниках, одязі, домашньому начинні, для оздоблення інтер'єру та екстер'єру. Ілюзію симетрії порушено двома великими квітками (дзвіночка і мати-й-мачухи), що ніби-то розгойдуються на тоненьких стеблинах. Обабіч кущика, з якого вони виростають, стоять парно-симетричні грайливі пташки – «жайворонки», як символ єдності Землі і Неба, з насичено-помаранчевими очима, великими грудками, розпущеними хвостиками (табл. 1,2). Світлі силуети рослин і птахів виділяються на темно-зеленому фоні збірчастої емалі, підкреслюючи архітектуру виробів. Композиції з птахами відомі на мисках та кахлях XVIII-XIX ст. [2, 333, 347]. Мотив «Древа життя» застосовували в оздобленні священних фасадів, зокрема, збіжність мотиву з поліхромним майоліковим декором бачимо на фасаді церкви Тихвінської ікони Божої Матері XVII ст. в Ярославлі [18]. Подібні фольклорні образи весни – своєрідного символу ранкового пробудження – знаходимо у настінних розписах хат у с. Кочубеївка на Уманщині (1922 р.) [8].

Художньою особливістю збірних плиток цього будинку є символічність та прорисованість образів, де превалує зелена полива та збірчаста емаль.

Отже, декоративні плитки на двох будинках прикрашено плитками з фіто- та орнітоморфними мотивами за сучасним трактуванням українського народного мистецтва. Композиційну побудову відзначено простою тектонікою. Натомість у техніці застосовано нову ідею поєднання поливи та збірчастої емалі. Міксування різних матеріалів дозволило досягти органічної єдності, збагатити архітектурне рішення будівлі. Аналогічні за стилістикою і живописною манерою зображення квіток та птаха із закрученою шиєю опубліковано у працях В. Щербака [12, 37], Н. Федорової [10, 345], буклеті виставки [1], а також знайдено на архівних світлинах [14, арк. 89-91, 98-99, 116-117; 15, арк. 1-5]. Порівняльно-стилістичний аналіз дав змогу визначити автора проаналізованих панно – технолога-художника Ніну Федорову².

Оформлення будинків – це один з етапів роботи майстрині. Такі розписи мали подальший розвиток у її творчості, здебільшого на тарелях і вазах, де вона ускладнюючи малюнок, збільшувала багатокольорність палітри. Н. Федорова від початку творчого шляху працювала поряд з народними майстрами, які вплинули на художню манеру керамістки. Більшість замовлень Експериментальна майстерня виконувала колективно, тому припускаємо, що окремі плитки розписували й інші художники, наприклад Г. Шарай.

До другої, умовно виділеної нами групи, віднесено барельєфний монохромний декор із варіантних збірних матових плиток у будинку по вул. А. Солов'яненка, 6 (1975 р.). Стіна, що відокремлює технічне приміщення від дверей вхідної групи, суцільно покрита рельєфною світло-вохристою плиткою. Розміри панно – 210х127 см. Орнамент на кожній плитці розроблено з урахуванням модульної сітки, його позбавлено поліхромії та протиставлення полив'яних насичених кольорів та сірого цементного тла.

Варіантне панно стіни першої вхідної групи складено з 54 квадратних барельєфних плиток (розміром 20,5х20,5 см), на поверхню яких нанесено три різні криволінійні орнаментальні мотиви (табл. 1,3). В залежності від їх поєднання утворено абстрактні «лабіринти» декору з асиметричною побудовою. Ці своєрідні «модулі», підпорядковано чіткому геометричному ритму, що подекуди порушено. Серед них виділяються групи, з чітко підібраних плиток, які складають орнамент з двох перехрещених нескінечно повторюваних ліній-кіл. Фактура

плиток гладка, всі лінії рельєфу мають косий внутрішній нахил, який додає контурності. Інтерпретація аналогічних спіралеподібних мотивів пов'язана з ідеєю нескінченності, відомої за пам'ятками доби пізньої бронзи, а також ранньозалізного віку, зокрема, персях пізньосарматського періоду II ст. із с. Чугуно-Крепинка, Донецької обл. [9, 261].

Варіантне панно на стіні другої вхідної групи складено з 60 плиток аналогічних розмірів (рис. 3). Декоративний квітковий орнамент утворено композиціями двох різних за рельєфом плиток, які йдуть горизонтальними поясами в шаховій послідовності – з симетричним сітчастим візерунком. У центрі кожної квітки – невеличка хрестоподібна розетка, в оточенні чотирьох округло видовжених пелюсток, що сліднують по діагоналі, плавно перетікаючи від однієї квітки до іншої. Кожна пелюстка має рельєфне обрамлення, з внутрішніми контурними лініями, що утворюють враження об'ємності. Аналогічний декор відстежуємо у священній будівлі Грузії, з історичної області Рача – Нікорцмінді XI ст., орнамент витесаний з каменю в аркатурі вузького вікна [19].



Рис. 4. Г. Шарай. Варіантне панно. 1975. Шамот. 210x127. Київ, вул. А. Солов'яненка, 6

Автор цих плиток Г. Шарай, що підтверджується архівними документами, в яких, зокрема, зазначено: «Для оформлення входів она разработала несколько вариантных лепных плиток, которые дают возможность получать множество различных композиций, что очень важно для массового строительства» [16, арк. 7]. Окрім того, аналоги знайдено на світлинах з архіву Національного музею українського народного декоративного мистецтва³ [17]. Головні художні якості такої варіантності – це синтез форми та просторовості, в якому матове фактурне світлотіньове моделювання окреслює кожний елемент, блискуче різнокольорове покриття позбавило б пластичності та цілісності.

Наукова новизна. Автором вперше введено до наукового обігу невелику групу творів екстер'єрної архітектурної кераміки київської

Експериментальної майстерні, на чолі якої стояла Ніна Федорова.

Висновки. Проаналізоване керамопластичне оформлення вхідних груп двох будинків по вул. А. Солов'яненка, має характерне поєднання декоративно-вжиткового і живописно-образотворчого начал. І, навпаки, відмову від колористичної поліфонії у третьому. Для всіх проаналізованих панно притаманне використання збільшених орнаментальних мотивів, багатоваріантність композиційних, кольорових і пластичних вирішень, основою в яких є переосмислення творів доби бронзи, сарматського часу, раннього Середньовіччя, українських народних мистецьких традицій. Художньо-стилістичний та порівняльно-типологічний аналіз керамічних плиток дозволив виділити індивідуальну манеру двох майстринь: художника-технолога Н. Федорової (вул. А. Солов'яненка, 16, 4) та керамістки Г. Шарай (вул. А. Солов'яненка, 6).

Отримані результати дають змогу надалі глибше розкрити різні грані у творчості Н. Федорової та Г. Шарай, а також прослідкувати історію розвитку екстер'єрної архітектурної кераміки Експериментальної майстерні художньої кераміки.

Примітки:

¹ Сьомого березня 2020 року, керамічні плитки по вул. А. Солов'яненка, 16, 6, 4 очищено художником-реставратором А. Скоромною та І. Німченко від паперової реклами, плям від клею ПВА-д та локальних фарбових забруднень. Дві плитки з п'ятої стіни по вул. А. Солов'яненка, 16 знаходились в аварійному стані, тому їх було демонтовано та передано 07.07.2020 р. у фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва. На звороті плиток присутнє рельєфне клеймо заводу «Керамик» та нижче напис «Київ». Отже, керамічний декор третьої та п'ятої стін цього будинку втрачено. Фотофіксацію виконала А. Скоромна.

² Висловлюємо подяку мистецтвознавиці Н. Крутенко в проведенні атрибуції керамічних плиток (27.02.2020).

³ Висловлюємо подяку хранителю колекції кераміки НМУНДМ І. Бекетовій в атрибуції керамічних варіантних плиток (09.06.2020).

Література

1. Виставка кераміки і тканини. Держбуд СРСР, Держ. ком. по громад. буд-ву та архітектурі, КиївЗНДІЕП. Упоряд. В. Орлов. Київ: Реклама, 1971. 1 арк.
2. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с., іл.
3. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 464 с., іл.
4. Крутенко Н. На тій майстерні не шукай табличок. Жінка. 1993. № 2. С. 11–13.

5. Лебедева В. Монументалисты Киева. Искусство. 1969. № 7. С. 10–17.

6. Митрофанов К. Современная монументально-декоративная керамика. Ленинград–Москва: Искусство, 1967. 184 с., ил.

7. Мусиенко П. Керамика в архитектуре и строительстве: (Методы художественного оформления керамических изделий). Киев: Изд-во Академии архитектуры Украинской ССР, 1953. 127 с., ил.

8. Найдено О. Орнамент українського народного розпису / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1989. 136 с.

9. Симоненко О. Мистецтво сарматів Північного Причорномор'я. Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник, ред. т. Р. Михайлова, Р. Забашта. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2008. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. С. 230–261.

10. Федорова Н. Три школи. Україна. Наука і культура. 1993. Вип. 26–27. С. 337–352.

11. Чегусова З. Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України. Образотворче мистецтво. 1986. № 5. С. 24–27.

12. Щербак В. Розвиваючи традиції. Народна творчість та етнографія. 1969. № 6. С. 35–41.

13. Щербак В. Сучасна українська майоліка. Київ: Наукова думка, 1974. 192 с., ил.

14. Альбом з індивідуальними і груповими фотографіями Федорової Н. І. та її робіт. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 144. Арк. 1–172.

15. Малюнки фасадних декоративних керамічних плиток. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 3. Арк. 1–10.

16. Матеріали майстра художньої кераміки Шарай Г. Г. та про неї / автобіографія, статті, заяви, характеристики, вірші, каталоги виставок, фотографії – особисті, групові та її робіт. ЦДАМЛМ України (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 1113. Оп. 1. Од. зб. 91. Арк. 1–97.

17. Федорова Н. Фотографії. Архів Н. Федорової. НМУНДМ (Нац. музей укр. народного дек. мист.).

18. Никола Мокрый и Тихвинская церкви Ярославля – русское узорочье. LiveJournal. 2013. URL: <https://vita-colorata.livejournal.com/509053.html>. (дата звернення: 18.05.2020).

19. Никорцинда – собор в Раче, знаменитый памятник древнегрузинской архитектуры (XI век) – фото Д. Пивко. LiveJournal. 2013. URL: <https://qetevan.livejournal.com/242738.html>. (дата звернення: 18.05.2020).

20. Bowl with Stylized Bird, 11th century. The Metropolitan Museum of Art, New York. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451198>. (дата звернення: 18.05.2020).

References

1. Exhibition of ceramics and fabrics. (1971). USSR State Construction Committee, State Committee for Public Construction and Architecture, KyivZNDIEP. Comp. by V. Orlov. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].

2. Ivashkiv, H. (2007). Decor of Ukrainian folk ceramics of the 16th – first half of the 20th centuries. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

3. Kara-Vasylieva, T. (2008). History of Ukrainian

Embroidery. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Krutenko, N. (1993). Do not look for plates in that workshop. Zhinka, no. 2, pp. 11–13 [in Ukrainian].

5. Lebedeva, V. (1969). Monumentalists of Kyiv. Iskustvo. no. 7, pp. 10–17 [in Russian].

6. Mitrofanov, K. (1967). Modern monumental and decorative ceramics. Leningrad – Moskva: Iskustvo [in Russian].

7. Musienko, P. (1953). Ceramics in architecture and construction: (Methods of decorating ceramic products). Kyiv: Izd-vo Akademii arxitektury Ukrainsoj SSR [in Russian].

8. Naiden, O. (1989). Ornament of Ukrainian folk painting / AN URSR. Instytut mystetstvovnavstva, folkloru ta etnografii im. M. T. Rylskoho. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

9. Symonenko, O. (2008). The art of the Sarmatians of the Northern Black Sea region. History of Ukrainian art. H. Skrypnyk, R. Mykhailova, R. Zabashta (Ed.). Art of primitive times and the ancient world. (Vol. 1). Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].

10. Fedorova, N. (1993). Three schools. Ukraina. Nauka i kultura, issue 26–27, pp. 337–352 [in Ukrainian].

11. Chehusova, Z. (1986). Search for new forms in modern monumental and decorative ceramics of Ukraine. Obrazotvorche mystetstvo, no. 5, pp. 24–27 [in Ukrainian].

12. Scherbak, V. (1969). Developing traditions. Narodna tvorchist ta etnografia, no. 6, pp. 35–41 [in Ukrainian].

13. Scherbak, V. (1974). Contemporary Ukrainian majolica. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Album with individual and group photos of N. Fedorova and her works. TsDAMLМ Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 144. Ark. 1–172 [in Russian].

15. Drawings of facade decorative ceramic tiles. TsDAMLМ Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 3. Ark. 1–10 [in Russian].

16. Materials of the master of artistic ceramics G. Sharay and about her / autobiography, articles, statements, characteristics, poems, catalogs of exhibitions, photographs – personal, group and her works. TsDAMLМ Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv-muzei liter. i myst. Ukrainy). F. 1113. Op. 1. Od. zb. 91. Ark. 1–97 [in Ukrainian, Russian].

17. Fedorova, N. Photos. Archive of N. Fedorova. NMUNDM (Nats. muzei ukr. narodnoho dek. myst.) [in Ukrainian, Russian].

18. St. Nicholas Wet and Tikhvin Churches of Yaroslavl – Russian patterned. (2013). Livejournal. Retrieved from: <https://vita-colorata.livejournal.com/509053.html>. Date of access: in 18.05.2020 [in Russian].

19. Nikortsmina – the Cathedral in Racha, a famous monument of ancient Georgian architecture (XI century). (2013). LiveJournal. Retrieved from: <https://qetevan.livejournal.com/242738.html>. Date of access: in 18.05.2020 [in Russian].

20. Bowl with Stylized Bird, 11th century. The Metropolitan Museum of Art, New York. Retrieved from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451198>. Date of access: in 18.05.2020 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.08.2020
Отримано після доопрацювання 22.10.2020
Прийнято до друку 28.10.2020

Цитування:

Шуляк Є. О. Ікони Поділля кінця XIX століття: стилістичні та технологічні дослідження. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 181-185.

Shuliak Y. (2020). Icons of Podillya at the end of the XIX century: Stylistic and technological research. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 181-185 [in Ukrainian].

Шуляк Єлизавета Олександрівна,
магістр кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
E_Sulyak_98@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0002-8857-971X>

ІКОНИ ПОДІЛЛЯ КІНЦЯ XIX СТОЛІТТЯ: СТИЛІСТИЧНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи – виявлення художніх особливостей іконописання Поділля кінця XIX ст. та колекціонування ікон регіону **Методологія дослідження** базується на застосуванні історичного методу для систематизації матеріалу, методі художнього аналізу для встановлення мистецьких особливостей іконопису та методі синтезу для узагальнення результатів дослідження. **Наукова новизна** полягає у дослідженні аспектів іконографії подільського краю кінця XIX століття, а саме стилістичні особливості та техніку. Розглянуті питання колекціонування та створення приватних та державних колекцій, які мають вагомий вплив на популяризацію іконографії Подільських ікон. Проведена технологічна експертиза та мікроскопічні дослідження ікони з приватної колекції Володимира Козюка в Бюро науково-технічної експертизи. **Висновки.** В часи незалежної України колекціонування старожитностей активно розвивається, що сприяє вивченню та популяризації ікони як особливого виду станкового мистецтва. Ікони Поділля – це поєднання канону церкви, творчості та високої майстерності художників, вони є важливою частиною національної спадщини України. Подільські ікони часто є багатофігурними, нескладними за композиційним вирішенням, у них відсутня перспектива. Постаті святих вирізняються монументальністю, вони вирішені фронтально, пропорції відрізняються від академічних. Ікони значні за розміром та мають особливий насичений колорит, численні орнаментальні мотиви великого розміру. Майстри-виконавці використовували техніку широкого живописного мазка.

Ключові слова: іконопис, ікони Поділля.

Shuliak Yelyzaveta, magister of the National Academy of Culture and Arts Management

Icons of Podillya at the end of the XIX century: Stylistic and technological research

The purpose of the work – to identify the artistic features of icon painting of Podolia in the late XIX century. and collecting region icons **The research methodology** is based on the application of the historical method for systematization of the material, the method of artistic analysis to establish the artistic features of icon painting and the method of synthesis to summarize the results of the study. **Scientific novelty** lies in the study of aspects of the iconography of the Podolsk region at the end of the XIX century, namely stylistic features and techniques. The issues of collecting and creating private and public collections, which have a significant impact on the popularization of the iconography of Podolsk icons, are considered. Technological examination and microscopic examination of the icon from the private collection of Volodymyr Kozyuk in the Bureau of Scientific and Technical Examination were carried out. **Conclusions.** In the times of independent Ukraine, the collection of antiquities is actively developing, which contributes to the study and popularization of the icon as a special kind of easel art. Icons of Podillya are a combination of the canon of the church, creativity and high skill of artists, they are an important part of the national heritage of Ukraine. Podolsk icons are often multi-figure, simple in compositional solution, they have no perspective. The figures of the saints are monumental, they are decided frontally, the proportions are different from the academic ones. The icons are large in size and have a special rich color, numerous ornamental motifs of large size. The masters used the technique of a wide painting stroke.

Key words: iconography, icons of Podillya.

Актуальність теми дослідження. Необхідною умовою формування історії національного мистецтва є дослідження стародавніх культурних цінностей. Досвід майстрів минулого та особливості техніки, яку вони застосовували, є невід'ємною частиною розвитку мистецтва загалом. Подільський іконопис – це поєднання церковних канонів та творчості, національне багатство, яке потрібно вивчати, зберігати та популяризувати не тільки як культове явище, а й як витвори мистецтва з власною стилістикою, символікою та значенням кожної деталі. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення ікон Поділля, особливостей стилістики і техніки їх виконання та колекціонування таких творів як виду станкового мистецтва.

Мета дослідження. Виявлення художніх особливостей іконописання Поділля кінця XIX ст. та колекціонування ікон регіону.

Аналіз досліджень і публікацій. У другій половині XX ст. активізувалося вивчення іконографії, духовних аспектів, історії та особливостей ікон того чи іншого краю, різноманітних технік написання. Окремі питання теми висвітлено у працях П. Слободянюка, П. Жолтовського, Г. Локо, Д. Малахова, Т. Журунової, які розглядали канони іконопису; В. Отковича, який досліджував історико-етнографічну складову подільських ікон. Дослідження науковців та мистецтвознавців мають значну цінність, але автори не приділили достатньої уваги тонкощам стилістики виконання ікон Поділля.

Наукові праці дослідників іконопису Подільського регіону в культурно-мистецькій сфері дають можливість точно класифікувати зразки українського сакрального малярства Поділля. Наприклад, таких мистецтвознавців, як: В. Свенцицька, Д. Степовик, Н. Тимошенко, О. Осадча та ін. Дослідження О. Цугорко та Т. Форманюк, присвячено тридільній подільській народній іконі з колекції образотворчого мистецтва Національного музею історії України (НМІУ). Ступінь розробленості даної проблеми не можна назвати вирішеною, так як в музейних колекціях ще залишаються недосліджені зразки народного сакрального живопису.

Виклад основного матеріалу. Багатогранність ікон як творів мистецтва виражається не тільки у великій кількості включених в них духовних символів, а й у тому, що вони є різновидом станкового живопису, з певними особливостями виконання. Аналізуючи історію

іконописання, можна з впевненістю сказати, що в мистецтвознавчій літературі висвітлені особливості подільських ікон, зокрема окремих пам'яток та свідчень [5, 463]. В період, коли церква зазнавала репресій, ікони не були об'єктами зацікавленості. Нажаль, для музеїв вони також не завжди були цінними об'єктами. Загалом, до початку XX ст. ікони часто не сприймалися як твори мистецтва, а тільки як культові предмети. Щодо ікон Поділля, то їх колекціонування розпочалося у XX – на початку XXI ст.

Саме за часів незалежної України колекціонування старожитностей продовжує активно розвиватися, формуються державні та приватні мистецькі збірки. Колекція народних ікон Поділля існувала у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї. Такі колекціонери, як: Л. Дідурка та В. Козюк, сприяли її поповненню. Колекціонери відновлюють ікони, віддаючи їх реставраторам, аби повернути їм початковий вигляд, забезпечуючи належні умови зберігання. У 1987 р. багато експонатів було передано до музею.

Щодо Володимира Козюка, то ікони Подільського краю – це саме те зібрання, завдяки якому він відомий серед українських та зарубіжних колекціонерів. Загалом у колекції налічується 250 народних ікон, тож вона зареєстрована у Книзі рекордів України як найбільша в країні. З приватної колекції Володимир Євгенійович передав майже 1500 експонатів до музеїв України і тим самим встановив рекорд у категорії «Благодійність». Його позиція – віддати більшу частину власної збірки Вінниці, якщо місто відкриє музей, що буде популяризувати ікони Поділля. Головною умовою є належне зберігання та догляд за роботами.

І. Гончар сформував збірку оригінальних ікон, які були експоновані у його власному хатньому музеї української культури. На її основі створено Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». Також можна згадати про приватну колекцію Ольги Богомолець у Радомишлі, яка не тільки займається збиранням, а й популяризує ікони Поділля. Хоча мистецтвознавцями, колекцією-нерами та оцінювачами були проведені окремі дослідження, але ще й досі маловивчені факти та екземпляри привертають до себе увагу.

Іконопис пов'язаний з виникненням християнства на Русі, а батьківщиною іконопису була Візантія. Отже, мистецькі засади

формувалися на поєднанні римських та грецьких канонів та особливостей виконання, але великою мірою на вигляд українських ікон вплинув і національний чинник. Заборона будівництва церков української архітектури, настійливе запровадження нових правил малювання ікон, викликало потребу створювати образи, близькі національній ментальності [1, 29].

Образотворче мистецтво народило синтез візантійського іконопису та західноєвропейського живопису, тож такі твори за формальними ознаками В. Щербаківський назвав іконами-картинами [8, 51]. Західноєвропейський вплив сформував українське бароко в іконописанні, також у ньому помітні впливи доби Ренесансу. Якщо говорити про період XIX – XX ст., то треба відмітити, що в церквах, соборах і хатах Поділля знаходилися ікони художніх майстерень Афонського і Ново-Афонського монастирів, Києво-Печерської та Почаївської Лавр.

Переважно ікони були анонімними, тільки деякі імена авторів згадуються у літературних джерелах. За індивідуальністю майстра, що проявилася у манері виконання, завжди стоїть естетичне середовище, в якому майстер навчався та працював. Здавня на Поділлі розвивалося декоративно-ужиткове мистецтво, яке формувало особливе відчуття кольору та форми, тут був сформований мистецький осередок, який керувався досвідом у малярстві попереднього періоду.

Соборні та церковні ікони були більш декоративними, насиченими та деталізованими. А народна ікона Поділля часто сприймається як продовження архітектурного рішення дерев'яної козацької церкви. Крім церковних і соборних, на Поділлі поширеними були хатні ікони, які мали свою художню своєрідність та вдало вписувалися в інтер'єр завдяки манері виконання, яка була наближена до традиційного народного мистецтва. Вони створені народними майстрами і приваблюють мистецтвознавців, адже мають особливу символічність та художню манеру. Серед сюжетів та зображень – «найголовніші ікони Спасителя, Богоматері, серед яких окреме місце посідала ікона святого Миколая, адже відомо, що він є покровителем бідняків, рибалок, мандрівників, землеробів» [3, 50].

На Поділлі також існували ікони, що склалися з трьох частин. В них входили образи: «Святий Миколай», «Покрова Богородиці», «Свята Марія Магдалина». Можна зустріти поєднані фрагменти, які мають спільну тональність та близькі пропорції, а можна

зустріти й ті, які мають помітну контрастність частин.

Якщо розглянути іконографію святих на іконах цього типу, можна помітити, що вона має своєрідні ознаки, зокрема, важливі для землеробства поняття відображалися через коло небесних заступників. Атрибутика святих дозволяє швидко розпізнати їх, наприклад, головними атрибутами святої Варвари були башта (в якій її тримав батько), смолоскип (як символ світла-блискавки, що вразила кривдників), чаша для причастя (як символ останньої євхаристії перед смертю), перо павича, книга, гармата (як символ захисту артилеристів), меч (яким батько відтязав їй голову).

Проводячи авторське дослідження, яке використається у подальшій магістерській праці, ікони з приватної колекції Володимира Козюка в Бюро науково-технічної науки «Арт Лаб», технологічна експертиза показала той факт, що крім дотримання канонів, дуже важливим було знання техніки виконання ікон. Загалом, ікони виконували на різних основах – дереві, полотні та склі.

Вдалося виявити особливості технології виконання та зміни стану збереження ікони, які виникли з часом. Ікона виконана на полотні прямокутного горизонтального формату, розмір якого 80х66,5 см. Ікона намальована на полотні середньої товщини і щільності, світло-коричневого кольору, полотняного переплетіння. Під час мікроскопічного дослідження встановлено, що полотно виготовлене з волокон коноплі. На звороті полотна нанесене покриття, ймовірно клейове. Полотно було натягнуто на новий підрамник, про що свідчить наявність отворів на крайках, а також характер забруднень по периметру на звороті.

Левкас авторський, про що свідчить наявність ущільнень на звороті полотна. Левкас білого кольору (спостерігається у місцях втрати шару живопису), значної товщини, неоднорідний (при мікроскопічному дослідженні спостерігаються численні дрібні часточки білого наповнювача), при зондуванні левкас сухий та крихкий.

Фарбовий шар середньої товщини, з окремими пастозними мазками. Живопис багатопаровий, виконаний у кілька етапів. Окремі дрібні деталі (декор) виконані за один прийом, а основні елементи композиції нанесені послідовно. Фарби однорідні, містять нечисленні часточки пігментів червоно-вишневого, чорного, коричневого-чорного кольорів. В окремих фарбах помітні грубіші білі часточки наповнювача. В

УФ-променях було виявлено, що в потоншеннях лакового шару білі мазки мають яскраво білий колір, що характерно для свинцевого білила. На ікону неодноразово наносилося лакове покриття, верхній шар його значної товщини та безбарвний, прозорий і пластичний при зондуванні. Згодом було виявлено, що лакове покриття ікони в УФ-променях напівпрозоре, матове, має жовтуватий відтінок, що є характерним для старих смоляних лаків. У фактурі живопису також спостерігається нижній шар лакового покриття. Левкас між нитками виглядає бузково-фіолетовим, що є типовим для використання в ньому крейди чи гіпсу. В УФ-діапазоні спостерігаються численні реставраційні тонування, значні по периметру ікони, точкові в її центральній частині.

Унаслідок старіння були виявлені деякі зміни в особливостях виконання ікон, наприклад, стан полотна, яке має зношені краї та нитки по краях з утворенням бахроми. По всій поверхні полотна присутній дрібно і середньо-сітчастий кракелюр, викликаний деструкцією в'язева. В тонших шарах живопису помітний дрібносітчастий кракелюр ґрунтового походження. Але загальний стан полотна задовільний завдяки дбайливому зберіганню та вчасним реставраційним втручанням.

Для подільських ікон кінця XIX ст. характерними є деякі стилістичні особливості: змінені, на противагу академічному рисунку, пропорції, збільшення та пластичність вирішення постатей, в яких простежується певна монументальність. Постаті досить статичні, зображали образи святих фронтально, з ледь нахиленою головою та легким обертом до глядача. На деяких екземплярах помітна наївність у вирішенні обличчя, на інших – більш детально опрацьовані риси обличчя. Детально виконувалися атрибути та вбрання, до яких ставилися дуже шанобливо та уважно. Частіше використовується нескладна за побудовою композиція та відсутність перспективи.

Народні майстри не завжди відтворювали у роботах головні правила створення образів. У них відчувається емоційно-психологічний стан, якому приділяли не меншу увагу. За словами В. Козюка, «На іконах часто малювали квіти і зображали святих «близькими» до людей, представляючи народні уявлення про красу і духовні чесноти людини» [7].

Щодо колористики, то в іконах Поділля відчуються народні вподобання, в деяких зразках вони переплітаються з візантійськими канонами. Переважають жовтий, червоний (якому

надавалася перевага), зелений та білий кольори. У них було закладено певну символіку та відчуття, що пояснюють учні малярської школи у записках: «Блакит – любов, цеглясть – смирення, зелень – послухання, мумія – терпение» [4, 80]. В іконах кінця XIX ст. переважає темне тло.

Ікони Поділля відрізнялися від образів інших народів, на які також впливала візантійська стилістика, підсиленою декоративністю, наявністю орнаментальних мотивів. Для подільської ікони характерними були великі квіти, які займали значну площу ікони – ружі. Вони були не тільки декоративним елементом, а й символом. За уявленнями подолян, рай – це квітучий сад, тож золоте умовного зображення горного світу поступилося більш доступній та конкретній емблемі [2, 54]. «Церква боролася з цими іконами, називаючи їх неканонічними, адже на них зображені квіти та інша символіка, яку не використовувала церква, але яка подобалася селянам. Ще одними противниками народних ікон були фабрики-монополії, які їх виробляли. Різними шляхами вони боролися з такими образами, а інколи просто знищували. Те, що вони збереглися і дійшли до наших днів – це вже феномен», – відзначає В. Козюк [7].

Своїм колоритом подільські ікони гармоніювали з барвистими килимами, веретами, керамікою, писанками, розписом стін [6, 670]. Народні майстри використовували техніку широкого живописного мазка, або живописної мозаїки. Ікона за своїми технічними особливостями більше нагадувала картину.

Наукова новизна. Досліджено аспекти іконографії подільського краю кінця XIX століття, а саме стилістичні особливості та техніку. Розглянуті питання колекціонування та створення приватних та державних колекцій, які мають вагомий вплив на популяризацію іконографії Подільських ікон. Зроблено розподіл на церковні, соборні та хатні ікони. Досліджений вплив західноєвропейського мистецтва на формування стилістики та канонів подільського іконописання. Проведена технологічна експертиза та мікроскопічні дослідження ікони з приватної колекції Володимира Козюка в Бюро науково-технічної експертизи, який збирає, вивчає та популяризує мистецьку спадщину Вінниці, для встановлення особливостей техніки виконання ікон, що є глибоким вивченням для мистецтвознавців.

Висновки. Дослідження стилістичних особливостей та техніки виконання ікон Поділля кінця XIX ст. дозволяє сказати, що в цих творах

використовувалися різноманітні сюжети, часто зображали життя святих та постаті окремих святих. Поширеною є багатофігурність, переважає нескладна композиція та відсутність перспективи. Ікони значні за розміром та мають насичений колорит, декоративність вирішення. Відсутній академічний рисунок, характерними є змінені пропорції, збільшення постатей святих, пластичність та монументальність їх зображення. Помітний вплив західно-європейського мистецтва на формування стилістики та канонів подільського іконописання.

На основі технологічної експертизи, крім дотримання канонів, дуже важливим для майстрів було дотриматися техніки виконання ікон. Вони виконувалися на різних основах (дерево, полотно та скло). Майстри використовували техніку широкого живо-писного мазка. Ікони Поділля – це поєднання церковного канону у виконанні, народної творчості та високої майстерності. Вони є національним надбанням, яке потрібно вивчати, зберігати та популяризувати не тільки як культове явище, а й витвори мистецтва.

Література

1. Вечерський В. Українські дерев'яні храми : науково-поп. вид. Київ: Інформаційно-аналітична агенція «Наш час», 2007. 272 с.
2. Журунова Т. Г. Канон і манера в художній системі народного сакрального малярства Поділля. *Родовід*. 1997. № 2. С. 48–56.
3. Кароєва Л.Р., Лиса Л.С. Срібна мить. Віноблдрук. 1998. № 1. С. 48–60.
4. Малахов Д. В. По Восточному Подолью: учеб. пособ. Москва: Искусство, 1988. 116 с.
5. Народний живопис Поділля. Історико-етнографічне дослідження: навч. посіб. / В. П. Откович та ін. Київ, 1994. С. 484.

6. Пуцко В. Іконопис Поділля. Історія українського мистецтва. / за ред. Л. Ганзенко. Київ, 2010. С. 657 – 674.

7. Шуткевич О. Подібного у світі більше не знайти. ТОВ «Українська прес-група». Вінниця, 2019. №225 URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/podibnogo-u-sviti-bilshe-ne-znayty> (дата звернення: 10.11.2020).

8. Щербаківський В. Українське мистецтво: навч. посіб. Київ: Либідь, 1995. 201 с.

References

1. Vechersky V. (2007) Ukrainian wooden temples. Kyiv: Information and Analytical Agency "Nash-chas" [in Ukrainian].
2. Zhurunova T. G. (1997) Canon and manner in the artistic system of folk sacred painting Podillya. *Rodovid*, 2, 48-56 [in Ukrainian].
3. Karoeva, L. R., & Lisa L.S. (1998). Silver moment. *Vinobldruk*, 1, 48-60 [in Ukrainian].
4. Malakhov D. V. (1988) Across the Eastern Podillya. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Otkovich, V. P. at all (1994). Folk painting of Podillya. *Istoriko-etnografichne doslidzhennya*, 484 [in Ukrainian].
6. Putsko V. (2010). Ikonopis of Podillya. *Istoriya ukrainskogo mistetstva*. L. Ganzenko (Ed.) 657- 674 [in Ukrainian].
7. Shutkevych O. (2019) There is no such thing in the world anymore. TOV «Ukrayinska pres-grupa» Retrieved from: URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/podibnogo-u-sviti-bilshe-ne-znayty> [in Ukrainian].
8. Shcherbakivsky, V. (1995). Ukrainian art. Kyiv: Libid [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 15. 11.2020

УДК 808.51

Цитування:

Короленко Є. О., Швець І. Г. Ораторське мистецтво та його роль в івент-сфері. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 186-189.

Korolenko I., Shvets I. (2020). Oratory and its role in the event sphere. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 186-189 [in Ukrainian].

Короленко Євгенія Олегівна,

асистент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1552-0394>
k-e-o@ukr.net

Швець Ірина Григорівна,

асистент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-4847-6097>
mandarina1912@ukr.net

ОРАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО РОЛЬ В ІВЕНТ-СФЕРІ

Мета дослідження полягає у аналізі особливостей становлення ораторського мистецтва та дослідженні аспектів його застосування у сфері дозвілля та мистецтва. Внаслідок трансформаційних процесів, які спостерігаються в сучасній культурі, ораторське мистецтво постає невід'ємним компонентом професійної діяльності в івент-сфері. **Методологія дослідження** передбачає використання аналітичного методу задля виокремлення особливостей ораторського мистецтва. Метод синтезу застосовано для виділення базових чинників, які мають враховуватись в процесі опанування ораторським мистецтвом. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше розкрито аспекти застосування ораторського мистецтва в сфері event-менеджменту, індустрії дозвілля та культури. Ораторське мистецтво виступає важливою частиною презентації культурних продуктів та мистецьких творів, адже існує нерозривний зв'язок у сприйнятті якості об'єкта та суб'єкта, який його продукує та відтворює. **Висновки.** Ораторське мистецтво займає важливе місце у сучасній культурі. Історично склалось, що воно є невід'ємною частиною діяльності юристів, політиків, держслужбовців, викладачів. З розвитком соціокультурної сфери актуалізується потреба у вихованні такого комплексу вмінь у робітників в event-менеджменті та індустрії дозвілля. Зростання ролі та значення медіа-простору викликає необхідність у формуванні кадрів, які будуть сприяти просуванню культурних та мистецьких продуктів, що не в останню чергу досягається за допомогою красномовства. Комплекс засобів, які мають враховуватись при вихованні навичок ораторського мистецтва охоплюють мовні, технічні, психологічні, педагогічні та логічні чинники.

Ключові слова: ораторське мистецтво, event-менеджмент, індустрія дозвілля, професійна діяльність, мистецтво.

Korolenko Ievgeniia, assistant of Event Management and Leisure Industry Department, Kyiv National University of Culture and Arts; Shvets Iryna, assistant of Event Management and Leisure Industry Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Oratory and its role in the event sphere

The purpose of the article is to analyze the features of the formation of oratory and study the aspects of its use by people in the sphere of leisure and art. Due to the transformational processes observed in modern culture, oratory is an integral component of professional activity in the event field. **The research methodology** involves the use of an analytical method to highlight the features of public speaking. The method of synthesis is used to identify the basic factors that must be taken into account in the process of mastering the art of public speaking. **The scientific novelty** is that for the first time aspects of the application of public speaking in the field of event management, leisure industry and culture have been revealed. Oratory is an important part of the presentation of cultural products and works of art because there is an inseparable link in the perception of the quality of the object and the subject that produces and reproduces it. **Conclusions.** Public speaking occupies an important place in modern culture. Historically, it has been an integral part of the activities of lawyers, politicians, civil servants, and teachers. With the development of the socio-cultural sphere, the need to educate this complex of skills among employees of

event management and the leisure industry is becoming more urgent. The growing role and significance of the media space necessitate the formation of personnel that will contribute to the promotion of cultural and artistic products, which is not least achieved with the help of eloquence. The complex of means that should be taken into account when developing public speaking skills covers linguistic, technical, psychological, pedagogical, and logical factors.

Key words: oratory, event management, leisure industry, professional activity, art.

Актуальність теми дослідження. Ораторське мистецтво є сферою, яка має широке застосування в сучасній культурі. Красномовство стало невід'ємною частиною життєдіяльності представників різних професій. Існує чимало розробок та навчальних посібників, де досліджується ораторське мистецтво. Проте мало уваги приділяється усвідомленню значення ораторського мистецтва в діяльності представників сфери мистецтва та дозвілля. Дане питання потребує особливої уваги, внаслідок того, що протягом останніх десятиліть актуалізується потреба у формуванні фахівців, здатних до успішної та плідної комунікації. Цей результат можливий за умови впровадження основ ораторського мистецтва в закладах вищої освіти, які здійснюють підготовку кадрів в сфері культури та мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Ораторське мистецтво досліджується в межах різних наукових підходів. Зокрема, в працях О. Гончарової [1] наявний історичний підхід до аналізу ораторського мистецтва. Піднесене як компонент ораторського мовлення та як естетична категорія представлене в трактаті Псевдо-Лонгіна [7] та у роботі сучасного автора І. Джепароскі [2]. Наразі створено ряд посібників, спрямованих на висвітлення специфіки ораторського мистецтва в різних типах професійної діяльності [5, 6], а також критичних статей [4]. При дослідженні можливостей залучення знань риторики доречно звернутись до праці К. Істман, яка спрямована на аналіз ролі ораторської промови в сфері культури [9] та тих, що стосуються інших областей наукового знання. Це розвідки в області event-менеджменту С. Єрмакова, Ю. Макаренко та Н. Соколова [3] та вокальної майстерності О. Шуляра [8].

Мета дослідження полягає у аналізі особливостей становлення ораторського мистецтва та дослідженні аспектів його застосування в сфері дозвілля та мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Чимало практик, які виникли за античних часів, вплинули на сучасну культуру. Формування філософської думки, науки, мистецтва, різних аспектів людського існування демонструють

тісний зв'язок з тими феноменами, які виникли за часів культури Стародавньої Греції та Риму. Зокрема в умовах розвитку культури Стародавнього Риму унаочнилась потреба у розвитку ораторського мистецтва. Майстерність урочистого піднесеного мовлення, що було здатне впливати на людське сприйняття, стало чи не найважливішою дисципліною для римських громадян. Молоді юнаки повинні були здобувати ряд теоретичних та практичних знань, які завершувались навчанням ораторському мистецтву.

Саме з практиками ораторського мистецтва були пов'язані перші судження, які вплинули на формування категорії піднесене. Зокрема, в праці Псевдо-Діонісія «Про піднесене» здійснювалось окреслення того, чим є піднесене. Мислитель відмічає, що піднесене пов'язане зі здатністю людини до піднесених думок і суджень. Також піднесене неможливе без пафосу. До того ж, піднесене можна досягнути шляхом навчання та завдяки правильному поєднанню різних компонентів. «Якщо перші дві ознаки пов'язані з природними здібностями людини, то три останні здобуваються в навчанні. До них відносяться поєднання певних мовних фігур думки й мови і ті благородні обороти, які в свою чергу досягаються добром слів і вибором мови, багаті тропами і художньо оброблені; нарешті, п'ятою ознакою піднесеного, що включає в себе всі чотири попередні, служить правильне і величне поєднання всього цілого» [7, 16]. Згодом починається поступове відмежування піднесеного як естетичної категорії та одночасно як атрибуту ораторського мистецтва. Становлення ораторського мистецтва сприяло формуванню риторики, яка має наразі чимало визначень, виступаючи і теорією красномовства і дисципліною, що її вивчає. О. Гончарова відмічає багатозначність використання цього терміну. В даний період воно вживається у таких значеннях: «1) як ораторське мистецтво; 2) як теорія красномовства; 3) як навчальний предмет, який вивчає теорію красномовства; 4) як зовнішня краса промови, пишномовність, мовна ефектність. У свою чергу ораторське мистецтво (оскільки лат. *oratoria* є синонімом грецького *rhotorike*) — це вміння, здатність говорити красиво, або

мистецтво красномовства» [1, 40]. В дослідженні варто розглядати ораторське мистецтво не як певну академічну дисципліну, а сконцентрувати увагу на можливостях його застосуванні та практичному значенні.

Дослідження – не лише виховання спроможності до ораторського мистецтва, а й аналіз контенту промов, їх залежності від змін соціокультурної сфери, виступає механізмом, що впливає на усвідомлення стратегій культурного розвитку. На цьому акцентує увагу К. Істман, здійснюючи аналіз зв'язку ораторського мистецтва та культури. «Як різні жанри публічних виступів (релігійні, політичні, розважальні, освітні, орієнтовані на реформи) реагують один на одного і трансформуються з часом?» [9] Вчені продовжують досліджувати ораторське мистецтво як своєрідний репертуар, що допомагає зрозуміти його потужну роль у формуванні способів мислення та відображення цінностей суспільного розвитку.

Якщо казати про практику застосування ораторського мистецтва в умовах сьогодення, то варто відзначити значний потенціал, який воно відіграє в різних галузях життєдіяльності. Традиційно ораторське мистецтво було невід'ємною частиною викладацької справи. Надзвичайно велику роль мистецтво красномовства посідало у професійній діяльності юриста. Особливо актуальним воно було і залишається у адвокатській практиці, адже нерідко досить переконливим є не лише знання законодавства, а й здатність донести власне бачення ситуації, яка виноситься на розгляд суду. «Якщо юрист-оратор припускається мовних помилок або мова безбарвна, то аудиторія стежить не за тим, що він говорить, а як, і, зробивши висновок про відсутність мовної культури, починає сумніватися в його ідеї» [4, 137]. Також важливу роль відіграє діяльність політиків, для яких успішна ораторська діяльність досить часто виступає показником їх позитивного іміджу. І, навпаки, відсутність вірної вимови, неспроможність донести власну думку до співрозмовників та аудиторії виступає приводом для жартів та висміювання у ЗМІ та соціальних мережах. Ця сфера, яка була тісно пов'язана з ораторським мистецтвом, почала доповнюватись іншими, які виникли відносно нещодавно, або актуалізувались протягом останніх років. Це й діяльність державного службовця, управлінця. «Сьогодні риторика розвивається як наука про успішну мовну комунікацію. Готується президентська кампанія – це політична риторика;

проводяться ділові наради – це ділова риторика, слухається справа у суді – це судова риторика; святкуються професійні свята чи ювілеї – це урочиста риторика. Немає сумніву в тому, що знання ораторського мистецтва необхідне кожному, хто бере активну участь у суспільному житті» [5, 7]. Разом з тим, якщо казати про ораторське мистецтво та сфери його застосування у сучасній культурі, то, безумовно, воно виступає потрібним в практиці робітників івент-сфери, а також у діяльності, яка пов'язана з різними мистецькими практиками.

Доречним є виділення тих якостей, які притаманні усним виступам та надають їм виразності. На думку дослідників, можна виокремити різні чинники, які впливають на рівень виступу, його майстерність: «мовні, технічні, психологічні, педагогічні (дидактичні), логічні» [6, 10]. Необхідно зацентрувати увагу на технічних та мовних аспектах, які виступають базовими у ораторському мистецтві. Зокрема, це техніка читання тексту, яка пов'язана з використанням пауз, осмисленого мовлення. Важливу роль відіграє як правильність мовлення, що підкреслюється застосуванням не лише вірних наголосів, а також, не в меншій мірі вірних логічних наголосів. У питанні донесення інформації до співрозмовників потрібно звертати увагу на темпоритм, який буде сприяти усвідомленому промовлянню. Також в сфері ораторського мистецтва потрібно звертати увагу на емоційну образність при подачі вербального матеріалу та психологічні аспекти, які обумовлюють його сприйняття. «Значне місце посідає також психологічна основа, адже оратор має справу з живими людьми, а не з механізмами, тому оратор має опікуватися тим, сприймають його ідеї чи ні, розуміють чи ні, співчують чи ні. Переконавання, таким чином, залежить від того, чи створив він необхідну атмосферу в аудиторії, чи налагодив контакт зі слухачами» [6, 11].

Не менш важливу роль у подачі матеріалу відіграє дихання, адже промовляння на опорі, яке використовується у вокальних практиках, дозволяє надати звучності більш піднесеного викладу. Можна згадати різні види дихання, серед яких такий тип, як «комбінований або нижньореберне діафрагмальне є найбільш визнаним сучасною вокальною педагогікою [8, 34]. Також варто звертати увагу на тембр голосу, його значення у мовленнєвій діяльності. Насамкінець необхідно наголосити також на тому, що важливою є роль дикції, яка не лише потрібна для досягнення мети у створенні

комунікації, а й у тому, що гарна дикція є ознакою зовнішньої культури промовця.

В ряді посібників згадуються такі розділи, які існують у сучасному ораторському мистецтві, як: проксеміка, кінестетика, хронеміка, парамова, хаптика, ольфактика, окулістика [5, 5]. Дані розділи визначають ті компоненти, які вже згадувались вище – це зв'язок з культурою мовлення, використання невербальної комунікації, увага до зовнішнього вигляду оратора. Варто зауважити, що хоча можна виділити певні загальні настанови, які мають бути враховані у ораторській діяльності, вони певним чином змінюються у процесі історично-культурного розвитку. Це обумовлене зміною культурних парадигм. «Ораторське мистецтво перебуває в рамках цієї ж культурної парадигми, це також вид змагання, інтелектуального і водночас естетичного, але йдеться в цьому разі про естетику вербального» [1, 47]. Попри те, що вкрай важливою є форма подачі матеріалу, не треба забувати й про особливості самого змісту. Адже при створенні доповідей, промов та виступів має бути логічний виклад інформації, а вже виходячи зі змісту має формуватися методика її викладу.

Протягом останніх десятиліть розвитку здобула сфера, яка пов'язана з розвитком популярної культури. Тут необхідно відмітити потребу у формуванні величезної індустрії, спрямованої на задоволення потреби аудиторії у якісному мистецькому контенті. Причому унаочнюється як необхідність у фахівцях, які створюють його, так і тих, що доносять його до публіки. А це працівники, які сприяють подачі матеріалу мистецько-культурного спрямування ведучі, коментатори, виконавці, актори, а також ті, хто ситуативно виконують публічну ораторську діяльність – члени журі різноманітних конкурсів, шоу, продюсери та т.п. Якщо окреслити специфіку ораторського мистецтва, як частини діяльності працівників сфери івент-менеджменту, то їх здатність до красномовства впливає на перенесення позитивного враження на культурний продукт, який вони виробляють. Мистецький витвір сприймається піднесеним, адже виникає нерозривний зв'язок між сприйняттям твору та митцем, що його продукує та відтворює. «Ми можемо назвати художній твір «піднесеним» тільки в тому випадку, коли він пов'язаний з вищою сферою буття, з піднесеною душею, а твір вважається вдалим тоді, коли він створений духовно піднесеним художником» [2, 6].

Також необхідно відзначити, що в сучасних умовах надзвичайно актуалізується сфера, яка пов'язана з HR-заходами – це корпоративні свята, тимбилдинги, інтенсиви, ділові ігри, а вони неможливі без наявності високопрофесійних фахівців, які здатні організовувати якісну комунікацію та координацію великої кількості учасників. Причому ораторське мистецтво виступає не єдиною, але важливою ознакою професіоналізму. «Висока ефективність event-менеджменту обумовлена тим, що даний канал спросування дозволяє компанії і її представникам зафіксувати свій статус експерта і в зрозумілій і доступній формі донести до споживача основні характеристики та переваги пропонованих товарів або послуг» [3, 142]. Як видно з цього твердження, необхідно не лише створювати якісний контент чи мистецький продукт, а й, в першу чергу, вміти доносити його до аудиторії, що здійснюється не лише за рахунок рекламних заходів та PR-дій, а HR-фахівців соціокультурної сфери.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше розкрито аспекти застосування ораторського мистецтва в сфері event-менеджменту, індустрії дозвілля та культури. Ораторське мистецтво виступає важливою частиною презентації культурних продуктів та мистецьких творів, адже існує нерозривний зв'язок у сприйнятті якості об'єкта та суб'єкта, який його продукує та відтворює.

Висновки. Ораторське мистецтво займає важливе місце у сучасній культурі. Історично склалося, що воно є невід'ємною частиною діяльності юристів, політиків, держслужбовців, викладачів. З розвитком соціокультурної сфери актуалізується потреба у вихованні даного комплексу вмінь у робітників event-менеджменту та індустрії дозвілля. Зростання ролі та значення медіа-простору викликає необхідність у формуванні кадрів, які будуть сприяти просуванню культурних та мистецьких продуктів, що не в останню чергу досягається за допомогою красномовства. Комплекс засобів, які мають враховуватися при вихованні навичок ораторського мистецтва охоплюють мовні, технічні, психологічні, педагогічні та логічні чинники.

Література

1. Гончарова О. М. Ораторське мистецтво: особливості становлення. Культура України. Харків : ХДАК, 2010. Вип. 31. С. 40–50.
2. Дзепароский И. Первый архетекст о возвышенном: Псевдо-Лонгин. Филологические заметки. Пермь, 2006. Вип. 1. С. 1–8.
3. Ермаков С.Г., Макаренко Ю.А., Соколов Н.Е. Event-менеджмент: обзор и систематизация подходов к организации мероприятий. Управленческое консультирование, 2017. № 9 (105). С. 140–148.
4. Кацавець Р.С. Ораторське мистецтво як складник професійних якостей юриста. Вісник Академії адвокатури України, 2009. число 1(14). С. 137–141.
5. Ораторське мистецтво: навч.-метод. посіб./ І. М. Плотницька та ін.; за ред. І. М. Плотницької, О. П. Левченко. 2-ге вид. Київ: НАДУ, 2011. 128 с.
6. Ораторське мистецтво: навч. посіб. / Н.П. Осипова та ін.; за ред. Н.П. Осипової. 2-ге вид. Харків: Одиссей, 2006. 144 с.
7. Псевдо-Лонгин О возвышенном. Перевод, статьи и примечания Н.А. Чистяковой. Москва-Ленинград: Наука, 1966. 150 с.
8. Шуляр О. Д. Методичні поради з питань організації самостійної роботи студентів з постановки голосу Інституту мистецтв Прикарпатського нац. Ун-ту імені Василя Стефаника, 2017. 84 с.
9. Eastman C. Oratory and Platform Culture in Britain and North America, 1740–1900. Oxford Handbooks Online. 2016.

References

1. Ghoncharova, O. M. (2010). Oratory: features of formation. Kul'tura Ukrainy. Kharkiv: KhDAK, 31, 40–50 [in Ukrainian].
2. Dzheparoskiy, I. (2006). The first architect of the sublime: Pseudo-Longinus. Filologicheskie zametki. Perm, 1, 1–8 [in Russian].
3. Yermakov, S.G., Makarenko, Yu.A., Sokolov, N.Ye. (2017). Event management: review and systematization of approaches to the organization of events. Upravlencheskoe konsultirovanie, 9 (105), 140–148 [in Russian].
4. Kacavec, R.S. (2009). Oratory as a component of professional qualities of a lawyer. Visnyk Akademiji advokatury Ukrainy, 1(14), 137–141 [in Ukrainian].
5. Oratory I. M. Plotnycjka (Ed). (2011). Kyjiv: NADU [in Ukrainian].
6. Oratory N.P. Osypova (Ed). (2006). Kharkiv: Odissey [in Ukrainian].
7. Psevdo-Longin, (1966). On the sublime. Moskva-Leningrad: Nauka [in Russian].
8. Shuljar, O. D. (2017). Methodical advice on the organization of independent work of students on voice production (To help vocalists - beginners) specialties "Music pedagogy and education", "Academic and pop singing", "Conducting" [in Ukrainian].
9. Eastman, C. (2016). Oratory and Platform Culture in Britain and North America, 1740–1900. Oxford Handbooks Online. [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 15. 11.2020*

УДК 35.08:17.02.1

Цитування:

Червінська Л. І. Організація заходів для популяризації культури і мистецтва в Україні. *Культура і сучасність* : альманах. 2020. № 2. С. 191-197.

Chervins'ka L. (2020). Organization of measures for popularization of culture and art in Ukraine. *Kultura i suchasnist* : almanakh, 2, 191-197 [in Ukrainian].

Червінська Леся Іванівна,
кандидат наук з мистецтвознавства,
доцент факультету івент-менеджменту
та шоу-бізнесу Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0930-898X>

ОРГАНІЗАЦІЯ ЗАХОДІВ ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Мета роботи. Стаття присвячена з'ясуванню особливостей організації заходів для популяризації культури і мистецтва в Україні. **Методологія дослідження** базується на застосуванні низки загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, зокрема аналізу, синтезу, узагальнення, індукції, дедукції, системного аналізу, класифікації, компаративного методу. **Наукова новизна** роботи полягає в удосконаленні існуючих та розробленні нових заходів для вирішення головних проблем занепаду культури в Україні. **Висновки.** Для подолання існуючих проблем та мінімізації ризиків занепаду української культури та мистецтва пропонуємо здійснити наступні заходи: сприяти розвитку івент-менеджменту у різних сферах державного розвитку, зокрема у сфері культури та мистецтва; розробити портфель івент-заходів для популяризації культури та мистецтва як всередині країни, так і на міжнародній арені; сформувати експертні бази та розробити стандарти механізмів експертного моніторингу; розробити та впровадити механізми залучення приватного сектору як інструмент розвитку інвестиційної діяльності у сфері культури та мистецтва; створити платформу взаємодії суб'єктів культури та мистецтва з інвесторами та спонсорами для посилення їх взаємної співпраці; сприяти реалізації децентралізаційної політики культурного, креативного та аудіовізуального секторів; підтримувати мистецькі, аналітичні та інформаційні програми розвитку у культурному, креативному та аудіовізуальному секторах, зокрема у середовищі початківців та ін.

Ключові слова: культура, мистецтво, популяризація, популяризація культури, заходи, організація заходів.

Chervins'ka Lesya, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Event Management and Show Business, Kyiv National University of Culture and Arts

Organization of measures for popularization of culture and art in Ukraine

The purpose of the article. The article is devoted to clarifying the features of organizing events for the popularization of culture and art in Ukraine. **Methodology.** The research methodology is based on the application of a number of general scientific and special research methods, including analysis, synthesis, generalization, induction, deduction, system analysis, classification, comparative method. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is to improve existing and develop new measures to address the main problems of cultural decline in Ukraine. **Conclusions.** A list of the main problems hindering the development of the cultural sphere of Ukraine has been formed. To overcome the existing problems and minimize the risks of decline of Ukrainian culture and art, we propose to take the following measures: to promote the development of event management in various spheres of state development, in particular in the field of culture and art; to develop a portfolio of event events to promote culture and art both domestically and internationally; to form expert bases and to develop standards of mechanisms of expert monitoring; to develop and implement mechanisms for attracting the private sector as a tool for the development of investment activities in the field of culture and art; create a platform for interaction of cultural and artistic entities with investors and sponsors to strengthen their mutual cooperation; to promote the decentralization policy of the cultural, creative and audiovisual sectors; support artistic, analytical and information development programs in the cultural, creative and audiovisual sectors, in particular among beginners; stimulate the development of formal and non-formal learning for actors in the cultural, creative and audiovisual sectors; create programs to support the external integration of young and professional actors in the cultural, creative and audiovisual sectors; to promote the development of narrow-minded mass media and popularization of culture and art of Ukraine, both in print and online; to create a competitive innovative cultural product and promote it in domestic and foreign markets; to stimulate the development of innovative areas

of cultural self-expression, to create a modern competitive product of international level; to promote the preservation, development and promotion of national cultural heritage and to form a positive image of Ukraine in the international arena.

Keywords: culture, art, popularization, popularization of culture, events, organization of events.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI століття культура в Україні зазнає перетворень, що обумовлені як плином загальносвітовим (розбудова інформаційного суспільства, глобалізація), так і кризою внутрішніх суспільно-політичних, економічних суперечностей (Революція Гідності, військові події на Сході України, економічне перезавантаження як втілення євроінтеграційного напрямку розвитку держави). Труднощі та неузгодженість зазначених процесів спричиняють потребу утворення нового світорозуміння на базі реінтерпретації культурної суті (в контексті формування нової якості, основуючись на поєднанні історичної та новітньої культуротворчої практики і націо-нальної, і світової).

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню цього питання свою увагу присвятили такі науковці, як: Г. Батичко, Н. Кордзая, С. Махнуша, О. Олійник, С. Павлюк, В. Святненко, Т. Філіна та ін. Однак, зважаючи на прискорення інтеграційних процесів, зближення різних культур, розширення меж міжнародного співробітництва, актуальність проблеми самоідентифікації української культури та її популяризації значно підвищується, що і обумовило вибір тематики дослідження.

Мета статті – з'ясувати особливості організації заходів для популяризації культури і мистецтва в Україні.

Виклад основного матеріалу. XXI століття характеризується прискоренням інтеграційних процесів, які сприяють зближенню культур різних держав, все активнішою стає міжнародна співпраця на різних рівнях. Щоб стати активним суб'єктом даних явищ, громадяни України шляхом державної підтримки національної культури повинні одержати потенційну змогу, щоб самоідентифікуватися, а завдяки засвоєнню нових сенсів – саморозвиватися. Мистецтво та культура – важливі частини існування кожного громадянина та соціуму загалом. Саме культура творить з людини особистість, допомагає самовиражатися та формувати самобутність, посилювати почуття себе в соціумі. Культура об'єднує громадян та сприяє їхньому порозумінню. Культура – основа для мирного життя. Вона сприяє підвищенню його якості, зосереджує соціальну практику багатьох поколінь та нагромаджує знання про всесвіт.

Вона навчає нас толерантності та утверджує гордість за свою державу. Взявши за приклад культуру, можна побачити рівень та якість життя держави загалом. Через це участь держави в розвитку культури – надзвичайно важлива.

Як зазначає Г. Батичко, наслідком істотного ускладнення життя стають есхатологічні настрої як щодо особистого майбутнього, так і країни в цілому. Своєрідним «фритувальним кругом» у цій ситуації здатне стати мистецтво, пізнання сенсу якого можна зіставити хіба що з розв'язанням питання про сенс людського буття. Саме тому культурницькі заходи, попри несприятливість ситуації в цілому, останнім часом демонструють тенденцію до значного розширення діапазону мистецьких пошуків в прагненні створити «модерне обличчя» національної культури [1].

На рівні держави культурному розвитку сприяють такі організації, як Український культурний фонд (далі – УКФ), ціль якого – презентація нашої держави за кордоном та гарантування передумов для розвитку соціуму. Український культурний фонд є державною установою, створеною 2017 року, щоб сприяти розвитку національної культури та мистецтва в країні, гарантувати сприятливі передумови для розвитку інтелектуального та духовного ресурсу громадянина та соціуму, ширшої доступності особистості до національних культурних цінностей, підтримувати культурну різноманітність та інтеграцію культури України в світове культурне середовище. Робота Українського культурного фонду згідно з чинним законодавством скеровується та координується Міністерством культури та інформаційної політики України.

Потреба провести реформи державної підтримки розвитку галузі культури та креативних індустрій в нашій державі утворилася давно. Робоча група Ради реформ при Адміністрації Президента України напрацювала відповідний законопроект, котрий одержав підтримку Комітету Верховної Ради України з питань культури та духовності. 2017 року було ухвалено Закон «Про Український культурний фонд», а 2018 року виділено фінансування на його дію.

За обставин розвитку системи державної фінансової підтримки культурних, креативних та аудіовізуальних секторів вже недостатньо

уможливити культурну діяльність як таку. Потрібно організувати процес, за допомогою котрого фінанси, які виділяються авторам культурної продукції, одержать ціннісний вплив, сприятимуть досягненню порозуміння в соціумі та полегшенню інтеграції держави зі світовим співтовариством.

УКФ сформовано саме як стратегічного інвестора в культуру та креативні індустрії, щоб прискорити всі аспекти розвитку соціуму в Україні. Таким чином, 2018-го року обрали склад Наглядової ради та виконавчого директора Фонду, організували команду вмотивованих працівників, забезпечили початок діяльності офісу УКФ та створили потрібні передумови для його активної діяльності. Впродовж року також було проведено ряд інформаційних заходів з цільовими аудиторіями по всій країні, в яких взяли участь понад 5000 учасників (відповідно до даних фактичного реєстрування). Український культурний фонд, крім того, показав себе завдяки засобам масової інформації та через ряд інформаційних днів у різних українських містах. 2018 року УКФ утворив експертні ради для вісьмох секторів та організував конкурс за трьома напрямками: індивідуальні проекти, проекти національного співробітництва та проекти міжнародного співробітництва. Завдяки конкурсній процедурі оцінювання експертними радами гранти одержали 298 проектів.

УКФ, реалізуючи нові процедури надання скерованої на результат конкурсної державної фінансової підтримки ініціативам у галузі культури та креативних індустрій, допомагає формуванню розвиненої екосистеми культури та креативності в нашій державі, що робить неможливим виникнення та поширення в соціумі нових концепцій та спільних цінностей, а також допомагає зберігати культурну спадщину та розвивати культуру України в контексті актуальних тенденцій у світі. Пріоритетні напрями діяльності [6]:

- створення сприятливих умов для творчої діяльності;
- сприяння новим партнерствам;
- сприяння формуванню в Україні спільних цінностей громадянського суспільства;
- підтримка культурного розмаїття та сприяння міжкультурному діалогу;
- забезпечення дотримання культурних прав: рівного доступу до культурних ресурсів та рівних можливостей для особистісного розвитку та самореалізації для всіх громадян та спільнот, незалежно від культурних, мовних, етнічних,

регіональних, соціальних, гендерних та інших особливостей чи розбіжностей;

– забезпечення всебічного розвитку і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на території України, а також сприяння вивченню української мови за кордоном; сприяння проведенню аналітичної та дослідницької діяльності у сфері культури і креативних індустрій;

– сприяння розвитку освітніх ініціатив, впровадженню інновацій, цифрових технологій та діджиталізації у сфері культури;

– сприяння створенню інноваційного конкурентоспроможного культурного продукту, розвитку дитячої та молодіжної творчості та професійного становлення митців;

– сприяння збереженню культурної спадщини, промоція цілісного та орієнтованого на майбутнє її розуміння;

– підтримка проектів, націлених на місцевий розвиток в умовах децентралізації;

– сприяння інтернаціоналізації української культури та координації донорської підтримки проектів в сфері культури та креативних індустрій.

Основними завданнями Українського культурного фонду є [6]:

1. Сприяння реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, розвитку сучасних напрямів культурної і мистецької діяльності, виробленню конкурентоспроможного на світовому ринку вітчизняного (національного) культурного продукту.

2. Підтримка мистецьких дебютів, стимулювання творчої праці діячів культури і мистецтва, зокрема молодих митців.

3. Популяризація української культури та мистецтв, формування позитивного іміджу України у світі.

4. Задоволення культурних потреб громадян України, які проживають за кордоном.

5. Експертний відбір, фінансування та моніторинг виконання проектів, реалізація яких забезпечується за підтримки Українського культурного фонду.

6. Сприяння збереженню, актуалізації і популяризації національного культурного надбання.

7. Підтримка культурних та інформаційних програм міжнародного співробітництва.

8. Підтримка культурних проєктів української діаспори.

Український культурний фонд як інституція реалізує новий для нашої країни зразок надання на конкурсних принципах державної фінансової підтримки ініціативам в галузі культури та креативних індустрій, в котрому фахівці, інституції та спільноти (бенефеціари УКФ) є партнерами для формування нових сенсів та зберігання культурних надбань, потрібних для того, щоб суспільство динамічно розвивалося та забезпечувалася здатність та успішність громадян України та українців діаспори в нинішніх обставинах.

Стратегія Українського культурного фонду 2019-2021 років скерована на сприяння формуванню та посиленню екосистеми культури та креативності в нашій країні через напрацювання, апробації та покращення нового для України зразка надання на конкурсних принципах державної фінансової підтримки ініціативам у галузі культури та креативних індустрій. Інституційна стратегія Українського культурного фонду скерована на розвиток Фонду як результативної інституції, нерозривно поєднується із зовнішньою стратегією Фонду та є головною умовою втілення останньої.

УКФ розпочав формування платформи для секторального та міжсекторального діалогу шляхом проведення стратегічних сесій, до яких залучаються представники культурних, креативних та аудіовізуальних секторів. До того ж, процедура стратегування проводилася і у власне інституції, залучивши до участі усіх членів команди Українського культурного фонду.

Впродовж останніх п'яти років різні дослідження та стратегічні сесії закріплюють практично незмінну низку головних проблем, які перешкоджають розвитку культурної галузі України.

1. Не зручний щодо культури та креативних індустрій зовнішній простір:

- брак законодавчих змін/пропозицій, їхня асинхронність із процесами, які проходять у галузі культури, а саме: дефіцит прозорих процедур перерозподілу бюджету різних рівнів між представниками державного та недержавного сектора, відповідно – нерівнозначні конкурентні умови для представників державного та недержавного

секторів, брак підтримки стартапів та дебютів у креативних секторах;

- дефіцит інформації, що стала б основою для утворення стратегії та розвитку політики підтримки культурних, креативних та аудіовізуальних секторів; дефіцит методичного, стратегічно вмотивованого лобіювання інтересів культурної галузі для різних рівнів влади завдяки низькому ступеню співробітництва між різними секторами галузі культури, а також видима слабка сторона творчих мереж, котрі сьогодні повинні були б сприяти інтернаціоналізації кар'єри митців та менеджерів, повинні були б поширювати передову практику, компетенції та інноваційні технології, а також нові зразки бізнесу та управління для інституцій культури.

2. Локальна проблематика розвитку культурних, креативних та аудіовізуальних секторів, які є похідними від обставин перехідного становища держави від пострадянського до ліберально-демократичного:

- професії культурної сфери займають невисокі рівні в ієрархічній будові трудової діяльності соціуму, що зменшує ступінь їхнього іміджу, відповідно, відчутний гострий брак персоналу з високою фаховістю в галузі проєктного менеджменту, культурного та креативного підприємництва, кадрів із навиками культурної дипломатії та інше;

- для різних категорій суспільства різний доступ до культурної продукції та змог для культурної самореалізації: невисокий ступінь інклюзії у мистецтві, невисокий ступінь мобільності культурної продукції, недостатня розвиненість культурної інфраструктури, особливо на рівні місцевому та регіональному;

- несучасна система мистецької освіти, брак альтернативних інноваційних методик засвоєння та кругообіг знань – відповідно, невисокий рівень підготовки фахівців та неготовність втілювати новітні методики в художній та управлінській галузях;

- дефіцит комунікативних стратегій не тільки відповідно до схеми «виробник культурного продукту – споживач», а й до схеми «виробник національного культурного продукту – світова спільнота», відповідно, проблема розвитку аудиторії (споживачів культурної продукції) всередині держави та проблема дискретної присутності України у світовому культурному середовищі;

- довготривалий перехід культурних, креативних та аудіовізуальних секторів від стратегії трансляції ідеологічно заангажованих сенсів до ситуації автономного утворення нових

сенсів, що є умовою розвитку громадянського суспільства.

Труднощі суспільно-політичних обставин в декілька разів підсилюють полярність культурного середовища, відтак і сприяють динаміці культури. Культуротворення є динамічним процесом особистісної самореалізації, що має вплив на утворення та властивості розвитку культурного середовища як простору культури. Популяризування ж, своєю чергою, утруднюється впливом інформаційних технологій, які дуже пришвидшують усі культурні та мистецькі процеси, бо стають впливовим комунікативним інструментом. З огляду на дуже суперечливий та антиномічний розвиток української культури як загалом, так і на регіональному рівні, якраз названа концепція стає дієвим інструментом для оцінювання та усвідомлення значної частини культурних явищ.

Художня культура відіграє в даному процесі важливу роль, бо, опираючись на емоційному досвіді, спроможна утворювати аксіологічну систему цінностей, що має вплив як на особистісну програму розвитку громадянина, так і на створення культури нації загалом. Мистецькі івент-заходи є системою діянь, які скеровані на утворення естетичних вподобань, що допомагає людині самореалізуватися. У цьому контексті мистецькі заходи, що ініціювали як офіційні установи, так і громадські організації, меценати та волонтери, професіонали та аматори, стають реальним фактором впливу на утворення культурного середовища регіону, зумовлюючи його властивості.

Для подолання існуючих проблем та мінімізації ризиків занепаду української культури та мистецтва пропонуємо здійснити наступні заходи:

- сприяти розвитку івент-менеджменту у різних сферах державного розвитку, зокрема у сфері культури та мистецтва;
- розробити портфель івент-заходів для популяризації культури та мистецтва як всередині країни, так і на міжнародній арені;
- сформувати експертні бази та розробити стандарти механізмів експертного моніторингу;
- розробити та впровадити механізми залучення приватного сектору як інструмент розвитку інвестиційної діяльності у сфері культури та мистецтва;
- створити платформу взаємодії суб'єктів культури та мистецтва з інвесторами та спонсорами для посилення їх взаємної співпраці;
- сприяти реалізації децентралізаційної політики культурного, креативного та аудіовізуального секторів;

– підтримувати мистецькі, аналітичні та інформаційні програми розвитку у культурному, креативному та аудіовізуальному секторах, зокрема у середовищі початківців;

– стимулювати розвиток формального та неформального навчання для суб'єктів культурного, креативного та аудіовізуального секторів;

– створити програми підтримки зовнішньої інтеграції молодих та професійних суб'єктів культурного, креативного та аудіовізуального секторів;

– сприяти розвитку засобів масової інформації вузького спрямування та популяризації культури та мистецтва України, як у друкованому форматі, так і он-лайн;

– створити конкурентоспроможний інноваційний культурний продукт та сприяти його популяризації на внутрішньому та зовнішньому ринках;

– стимулювати розвиток інноваційних напрямів культурного самовираження, створити сучасний конкурентоспроможний продукт міжнародного рівня;

– сприяти збереженості, розвитку та популяризації національних культурних надбань та формувати позитивний імідж України на міжнародній арені.

Доцільним є зауваження, що популяризація української культури повинна не лише орієнтуватися на внутрішню аудиторію, але й передбачати необхідне просування національного культурного продукту за межі держави шляхом розширення творчих контактів українських учених, митців із закордонними мистецькими, науковими центрами, підтримку їх участі в міжнародних наукових, мистецьких програмах, фестивалях, конкурсах, виставках. Важливим є також використання потенціалу закордонного українства [4]. Культурні продукти є товарами та послугами особливого попиту. Процес їх придбання вимагає від споживачів чіткого усвідомлення і певних зусиль. Іншими словами, процес вибору та покупки культурних продуктів можна характеризувати як продуманий. Купуючи культурний продукт, споживачі отримують враження та емоції. Отже, культурні продукти складаються з таких компонентів [7]:

– культурний продукт у вигляді товару або послуги, в матеріальному або нематеріальному вигляді;

– емоційна складова, отримана споживачем;

– супутні товари і послуги, які допомагають здійснювати реалізацію культурного продукту.

Головними особливостями організації культурних та мистецьких івент-заходів є:

- їх не можна випробувати до дня прем'єри (у галузі виконавських мистецтв);

- вони мають певний строк існування, що не має залежності від комерційного успіху;

- їх не можуть зберігати ні виробники, ні споживачі, в результаті чого збільшується ступінь ризику та змінюється вид конкуренції.

Серед інноваційних технологій із широкими можливостями, які можна застосовувати у процесі підготовки заходів популяризації культурних продуктів, варто виокремити:

- вірусний маркетинг – це комплекс заходів, спрямованих на популяризацію рекламної інформації. Поширення здійснюється, в основному, за рахунок кінцевих отримувачів реклами. Результат досягається шляхом розробки рекламного продукту такого характеру, що неодмінно виникає бажання поділитися інформацією про нього з ближнім: особистим повідомленням у соціальних мережах, окремою статтею у блозі або у бесіді під час зустрічі тощо [2];

- маркетингові інтернет-технології – це комплекс соціальних та управлінських процесів, які спрямовані на якнайповніше задоволення потреб споживачів у мережі інтернет при формуванні пропозиції та системи обміну товарів і послуг за допомогою інформаційних комунікаційних технологій. Останніми роками все більшої популярності набувають інтернет-магазини як основний елемент збутової політики в середовищі інтернет. Як приклад можна навести тенденцію надання QR-коду не тільки товарам, але і культурним послугам [5];

- маркетинг вражень є комплексом заходів, які спрямовані на утворення в споживачів позитивної думки щодо товарів, послуг та лояльності до виробника в перспективі. Зазначений підхід сприяє досягненню успіху на ринку та встановленню емоційного зв'язку між споживачем та товаром чи послугою. Цього досягнути можна під час певного заходу, організованого виробником. Маркетинг вражень передбачає елементи шоу-маркетингу та івент-маркетингу та складається із системи рекламних та PR стратегій;

- індивідуальний маркетинг є діяльністю щодо створення персональних пропозицій для споживачів, використовуючи соціальні мережі. У ХХІ столітті, коли розвиток інформаційних технологій набув значного поширення, індивідуальний маркетинг також розвивається в глобальних масштабах. Основуючись на

особистих бажаннях та потребах інтернет-користувачів, що зберігаються у базах даних та на серверах, формуються персональні ексклюзивні пропозиції. Такі пропозиції втілюються через технології масового виробництва, які дозволяють варіювати послуги й товари під певного клієнта, не витративши на це додаткових ресурсів. Кожна пропозиція – ексклюзивна, відтак проходить довготермінова взаємодія клієнта й продавця;

- брендинг і ребрендинг – як маркетингові інструменти. Брендинг – це діяльність зі створення бренду, спрямована на успішне просування, розвиток бізнесу. Бренд – це привабливий для споживачів образ торгової марки. Ребрендинг – це зміна бренду з метою стимулювання зміни споживачього ставлення до нього, завданням якого є створення довгострокової позитивної тенденції зростання бренду на ринку [3];

- крос-маркетинг – це спільне просування товарів кількома не конкуруючими між собою підприємствами, продукція яких доповнює одна одну. Як маркетингова технологія крос-маркетинг забезпечує перехресне просування підприємства (товару) двома чи більшою кількістю підприємств, реалізуючи спільні маркетингові програми, спрямовані на стимулювання збуту або підвищення обізнаності [5].

У зазначеному напрямку повинна бути скерована, головне, й гуманітарна наука в Україні, зокрема й мистецтвознавство, народознавство, філософія та фольклористика. Актуальне завдання останніх – ґрунтовне дослідження етнокультурних явищ в Україні в новітній час, демонстрування тих процесів та реалій, що увійшли та входять у побут і культурні традиції України на сучасному етапі. Якраз ігнорування етнічності провокує появу асоціальності, духовної порожнечі, цивілізаційної маргінальності.

Очікують на ґрунтовніше дослідницьке напрацювання та усвідомлення багато теоретичних питань етнології і фольклористики щодо сучасного усвідомлення меж їх предметного поля та врахування змін і перетворень, що пройшли та проходять у різних секторах народної культури й побуту, того, наскільки вони мають зв'язок з традиціями, національними джерелами та є залежними від сучасних глобалізаційних культурних впливів, нажитих новітніх контекстуальних підпорядкованостей.

Висновки. Підбиваючи підсумки всього зазначеного вище, можемо дійти висновку, що

рух зовнішньої трудової міграції українців на початку тисячоліття з'являється як ілюзія української сучасності, єднаючи в собі уже довершену реальність та інституційну нечіткість, нестабільність на загальносуспільному рівні, а значить, є міфологізованою, що тисне на суспільство, як виклик без відповіді. З іншої сторони, на нашу думку, недостатнім є ступінь інтеграції наукових підходів до дослідження руху зовнішньої трудової міграції як етносоціального і етнокультурного явища.

При цьому багатозначність нинішньої міграції робить актуальною необхідність пошуків методик, основаних на міждисциплінарному синтезі, залучивши інструменти не тільки етнології (історії), а й інших соціогуманітарних (соціологія, право, політологія та ін.) та прикладних (прикладна математика, статистика) предметів. З метою реанімації ситуації щодо об'єднання спільноти довкола ідей розвитку, а також української ідентичності, необхідно, ми вважаємо, напрацювати стратегію національної культурної політики; фактично зробити глибшою наявність української культури в міському просторі, залучивши українські інформаційні потоки; надати соціально престижного статусу українській інформаційній продукції; гарантувати державну підтримку в створенні модернізованої інфраструктури для презентації культури України у світовому просторі (теле- та відеоіндустрії, галузі розваг, шоу-бізнесу, кіномистецтві, журналах для молоді та ін.).

Література

1. Батичко Г. І. Мистецькі заходи як чинник культуротворення: регіональний аспект. *Вісник Маріупольського державного університету*. 2017. Вип. 13. С. 22-28.
2. Кордзая Н. Р. Вірусний маркетинг як метод електронної комерції. *Економіка і суспільство*. 2018. № 15. С.338-343.

3. Махнуша С., Олійник О. Ребрендинг як засіб тривалого існування компанії на ринку. *Маркетинг і менеджмент інновацій*. 2011. № 3 (2). С. 143-150.

4. Павлюк С. П. Популяризація української культури як головний орієнтир гуманітарних наук. *Вісник Національної академії наук України*. 2012. № 5. С. 59-61.

5. Святненко В. Маркетингові технології як засіб ефективного розвитку вітчизняних підприємств. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2014. № 8 (161). С. 44-49.

6. Український культурний фонд. Офіційний сайт. URL: <https://ucf.in.ua> (дата звернення: 11.08.2020).

7. Філіна Т. В. Маркетингова складова популяризації культурного продукту. *Питання культурології*. 2019. Вип. 35. С. 77-86.

References

1. Batychko, H.I. (2017). Mystetski zakhody yak chynnyk kulturotvorennia: rehionalnyi aspekt. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*, 13, 22-28 [In Ukrainain].

2. Kordzaia, N.R. (2018). Virusnyi marketynh yak metod elektronnoi komertsii. *Ekonomika i suspilstvo*, 15, 338-343 [In Ukrainain].

3. Makhnusha, S., & Oliinyk, O. (2011). Rebrendynh yak zasib tryvaloho isnuvannia kompanii na rynku. *Marketynh i menedzhment innovatsii*, 3 (2), 143-150 [In Ukrainain].

4. Pavliuk, S.P. (2012). Populiaryzatsiia ukrainskoi kultury yak holovnyi oriientyr humanitarnykh nauk. *Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy*, 5, 59-61 [In Ukrainain].

5. Sviatnenko, V. (2014). Marketynhovi tekhnolohii yak zasib efektyvnoho rozvytku vitchyznianskykh pidpriemstv. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, 8 (161), 44-49 [In Ukrainain].

6. Ukrainskyi kulturnyi fond. Ofitsiyni sait, [online] Available at: <https://ucf.in.ua> [Accessed 11 August 2020].

7. Filina, T. V. (2019). Marketynhova skladova populiaryzatsii kulturnoho produktu. *Pytannia kulturolohii*, 35, 77-86 [In Ukrainain].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2020
Отримано після доопрацювання 10.11.2020
Прийнято до друку 15. 11.2020

Цитування:

Бермес І. Л. Рецензія на монографію А. І. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)». *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 198-199.

Bermes I. (2020). Review to the monograph by A. Kravchenko «Instrumental chamber art of Ukraine. Late XX – early XXI centuries» (semiological analysis). *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 198-199 [in Ukrainian].

Бермес Ірина Лаврентіївна,

доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри методики
музичного виховання і диригування

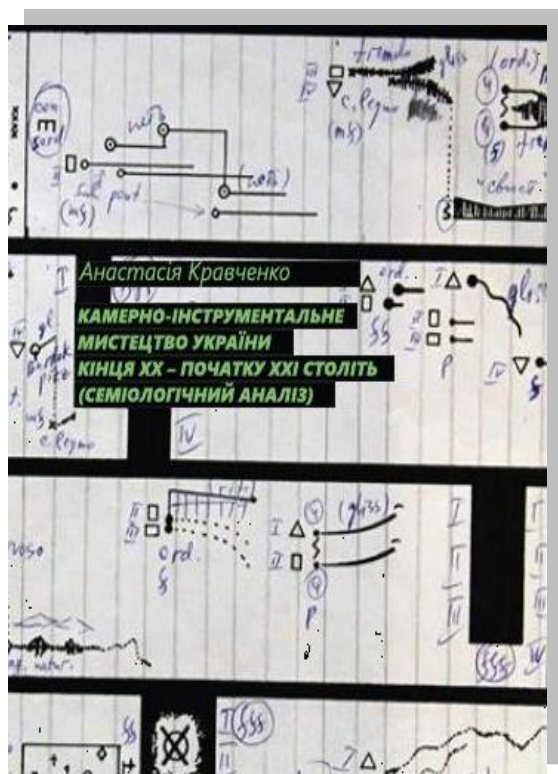
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>

РЕЦЕНЗІЯ

на монографію А. І. Кравченко

«Камерно-інструментальне мистецтво України
кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)»



Кожна музична епоха «обирає» для себе ту чи іншу жанрову сферу. Причини цього, покликаючись на М. Арановського, у потребі мистецтва через жанр «в узагальненій формі виразити сутнісні риси сучасного розуміння Людини» [1, 16]. «Суперечливий і змінний стихії музичного мистецтва XX століття камерні жанри відповіли чутливістю до найменших душевних порухів, найтонших емоційних станів, а також можливостями відображення філософсько-етичних категорій і все більш інтенсивніших тенденцій інтелектуалізму та психологізму» [3, 5]. Тому таким логічним видається вибір теми монографічного дослідження А. І. Кравченко. Адже за історико-культурних реалій сьогодення посилення дослідницької уваги до музичної культури України у розгляді її національної своєрідності є закономірним явищем. Наявність інтересу науковців до українського камерно-інструментального мистецтва як феномену музичної культури спричинив появу наукових публікацій (зокрема, і регіональних) з даної проблематики.

Проте накопичений у вітчизняному мистецтвознавстві аналітичний і фактографічний матеріал з питань розвитку камерно-інструментального мистецтва України потребував узагальнення, а щодо сучасного періоду його функціонування – подальшого наукового осмислення з точки зору міждисциплінарних теоретико-методологічних позицій культурсеміологічної парадигми сучасного музикознавства. Зважаючи на сказане вище, заявлену тему монографії А. І. Кравченко вважаємо своєчасною. Оскільки обґрунтування семіотичних особливостей мови, логіки і поетики знаково-сислової репрезентації художнього твору в композиторському та виконавському камерно-інструментальному мистецтві України кінця XX – початку XXI століть є актуальним завданням мистецтвознавства.

Перший розділ рецензованої монографії – «Теоретико-методологічні основи дослідження камерно-інструментальної музики України в контексті семіології мистецтва та музичної культурології» апелює до історіографії проблеми дослідження, його теоретичного і методологічного підґрунтя на шляху до комплексного осягнення композиторського і виконавського камерно-інструментального мистецтва України. У Другому розділі – «Феномен камерно-інструментального мистецтва на зламі тисячоліть: семіологічні виміри» автором досліджуються особливості інтертекстуальної та інтермедіальної стратегій структурно-функціонального, художньо-естетичного та культур-герменевтичного моделювання цілісності музичних композицій. Третій розділ «Сучасна українська камерно-інструментальна музика: жанрово-стильові та міжвидові інтерференції» присвячено розгляду ансамблевих опусів представників української композиторської школи з точки зору аналізу їх органологічних параметрів та специфіки спостереженого явища інтерференції у міжстильовому, міжжанровому та міжмистецькому вимірах свого прояву. Заклучний Четвертий розділ монографії «Естетика ансамблевого виконавства в культурному контексті України на порубіжжі XX–XXI століть» містить дослідження семіологічних, естетичних, культур-гермене втичних, мізансценічних тенденцій функціонування виконавського ансамблевого мистецтва України в соціокультурних умовах кінця XX – початку XXI століть.

Особливу увагу хочемо звернути на методологію рецензованого дослідження. Як відомо, мистецтвознавство останнім часом

інтенсивно розвивається та тісно співпрацює із суміжними науками. З огляду на це, особливу методологічну значущість має ідея розкриття семіологічного дискурсу мистецтвознавчого і культурологічного аналізу. Як показують результати дослідження А. І. Кравченко методологічна доцільність і придатність семіологічного та інтермедіального аналізу у комплексному вивченні камерно-інструментального мистецтва є цілком доведеною і має майбутні перспективи у студіюванні мистецтвознавчих явищ широкого семіотичного спектру. Представлені в даній монографії обриси новітньої універсальної концепції, що здатна об'єднати в єдиній системі типологічної класифікації інтрасеміотичних (інтертекстуальних) та інтерсеміотичних (інтермедіальних) зв'язків розмаїття їх семіотичних і смислових проєкцій в культурі та мистецтві, є достатньо обґрунтованою та має евристичний потенціал.

Отже, резюмую, що монографія А. І. Кравченко є аналітично та інформативно насиченим, багатоаспектним дослідженням, що має теоретичну і практичну цінність, збагачену особистим досвідом творчого спілкування авторки з композиторами і виконавцями камерно-інструментальної музики України. Положення, сформульовані в роботі щодо аналізу естетичних, семіотичних, інтертекстуальних, інтермедіальних, полімодальних аспектів творення, виконання, інтерпретації та сприйняття камерно-інструментальної музики, можуть стимулювати дослідницьку активність у подальших дослідженнях з семіології мистецтва та музичної культурології.

Література

1. Арановский М. Симфонические искания: исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 300 с.
3. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Ленинград : Музгиз, 1963. 340 с.

*Рецензія надійшла до редакції 04.11.2020
Прийнято до друку 15. 11.2020*

Цитування:

Сабадаш Ю. С. Рецензія на монографію С. І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)». *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 200-201.

Sabadash Yu. S. Review of S. I. Dychkovsky's monograph "Global Transformations of Tourist Practices and Technologies in the Context of Digital Society Formation". *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 200-201 [in Ukrainian].

Сабадаш Юлія Сергіївна,

доктор культурології,

професор, завідувач кафедри культурології та інформаційної діяльності

Мариупольського державного університету

<https://orcid.org/0000-0001-5068-7486>

РЕЦЕНЗІЯ

на монографію С. І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)»

Туризм – явище поліфункціональне. Серед основних функцій туризму слід зазначити рекреаційну, соціальну, культурну, екологічну, економічну, просвітницьку і виховну. Поліфункціональність туризму відображається комплексним характером мотивації, що спонукає людину до подорожі, і комплексністю в організації подорожей та обслуговуванні туристів. Комплексність можна вважати найхарактернішою рисою туризму, основою задоволення соціальних потреб суспільства. Саме ці питання висвітлені у монографії С.І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)», що вийшла друком у 2020 році і присвячена проблемам туризму, де за допомогою культурологічного аналізу розкриті тенденції розвитку туристичних практик і технологій в сучасному соціокультурному просторі.

У першому розділі монографії висвітлено основні питання інституціоналізації туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів; масштабність і темпи соціальних змін в епоху глобалізації, трансформація сутності туризму в цифровому суспільстві.

Другий розділ монографії висвітлює роль індустріальної спадщини в сучасних

парадигмах інформаційного суспільства; туристичну діяльність скансенів в системі актуалізації ресурсів нематеріальної культурної спадщини; туристичне освоєння соціокультурного простору міста.

У третьому та четвертому розділах розкрито тенденції культурного туризму в парадигмі діджитал-ейч від індустрії вражень до культурного брендування та посилення ролі послуг гостинності у формуванні територіального бренду.

У монографії теоретичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони дають можливість осмислити з позицій сучасної культурології системну цілісність генезису туристичних практик і технологій як значимого компонента соціокультурної сфери інформаційного суспільства.

Методологічною основою дослідження Дичковського С. І. є комплексний міждисциплінарний підхід, пов'язаний з принципами діалектики, філософсько-культурологічного, соціокультурного і системного аналізу, заснованого на працях вітчизняних і зарубіжних фахівців.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні ключових характеристик туризму в умовах розвитку цифрового суспільства, що обґрунтовують його інформаційну спрямо-

ваність та підвищення його соціальної і духовної значимості в системі сучасних культурних практик.

Монографія Дичковського С. І. має обґрунтовану авторську концепцію та чітку структуру. Звертає увагу витриманий науковий характер стилістики тексту.

Отже, актуальність монографії С. І. Дичковського «Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society)» не викликає сумнівів. Монографічне дослідження є результатом тривалої праці, демонструє можливості нових підходів до

розгляду явищ, що багаторазово привертати увагу дослідників. Варто наголосити, що піднята в монографії проблема потребує активізації зусиль сучасних науковців для всебічного та об'єктивного подальшого її дослідження.

Література

1. Дичковський С. І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society): монографія. Київ: Ліра-К, 2020. 384 с.

Рецензія надійшла до редакції 24.11.2020

Прийнято до друку 29. 11.2020